كلمة الفنون

لقد بات موضوع حماية التراث، بمختلف أشكاله، المدون والمحسوس، أحد الموضوعات الملحة والمطروحة على بساط البحث والنقاش، وفي مختلف الندوات المحلية والعربية والدولية. وربما مرد ذلك لأمرين: الأول، الاقتناع المتزايد بوجود أخطار كثيرة تحدق بتراث الأمم، وبما يجعل هذا التراث عرضة للزوال أو التشويه أو الطمس. والثاني، اليقين بأهمية التراث وضرورة الحفاظ عليه، بوصفه ملكا مشاعا لعموم بني البشر، لكونه الناطق والشاهد الأصدق على تجربة وخبرة أمة من الأمم، ومدى ما وصلت إليه في وعيها وتفكيرها وآدابها وفنونها وطرق معيشتها.

إن ثورة المعلومات والاتصالات وعصر العولمة الذي نحيا، وما ترتب عليه من بروز مفهوم القرية الكونية، أدى إلى نوع فريد من الاتصال البشري لم يسبق له مثيل في التاريخ، نشهد آثاره كل يوم. هذا التواصل بين مختلف الأعراق والثقافات نتوقع له أن يستمر ويتزايد، مع تزايد وسائل الاتصال وتسارع وسائل الانتقال والتنقل، مما يحتم علينا نحن المشتغلين بالهم الثقافي، الوقوف مليا أمام فكرة المحافظة على تراثنا، وصونه من أي عاديات قد تحوم حوله، وتقديمه لأجيالنا القادمة بصورته الحقيقية الصادقة، من دون أن تغيبه عصبية، أو تسيء إليه يد دخيلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن تراث أي أمة من الأمم إنما يمثل عصارة فكر خيرة مبدعيها: مفكرين وأدباء وفنانين وعلماء، وبما يستوجب معاملته بما يستحق من رعاية واهتمام وتقدير. ففي زمن تداخلت فيه خرائط الجغرافيا، كما تداخلت خرائط الثقافة، يصبح هما أساسيا لجميع المشتغلين بعالم الثقافة والفنون، التفكير في كيفية العمل على بلورة فكرة الاهتمام بالتراث، على مستوى الوعي العام، والعمل على ترجمة هذا الاهتمام بصيغته العملية، من خلال ندوات، ولقاءات، وتوصيات، تؤدي إلى تشييد بنية تحتية، بأحدث مواصفات التقنيات الحديثة، معماريا وإنشائيا وتكنولوجياً، لإقامة صروح ثقافية وفنية، تكون بمنزلة بيوت للتراث، ومراكز ثقافية تحيي التاريخ بدروسه وعوالمه المختلفة.

إن جريدة «الفنون»، إذ تفرد مواضيع ثلاثة على تماس مع قضية التراث وحمايته والمحافظة عليه، إنما تفتح بابا واسعا للحوار وتبادل وجهات النظر في هذا الموضوع الحيوي، وبما يؤكد ويعضد فكرة اقتناعها بأهمية التراث، بمختلف أشكاله وأجناسه.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

أبرز كُتابها شوقي ورامي وحافظ وناجي

الكلمة في أغاني أم كلثوم

محمد عبدالشافي القوصي - مصر

الحديث عن الشعر والشعراء له مذاق خاص، لأنه يحمل كثيرا من الذكريات، باعتباره المصدر الرئيسي للمتعة الفكرية والذهنية والروحية والعاطفية، ليس في أدبنا العربي فقط، بل في كل آداب العالم المختلفة سواء كان هذا الشعر من الفصيح أو العامي، ولا شك في أنه سيزداد مذاقه حلاوة حين تربطه بصوت «أم كلثوم» وبرحلتها الفنية الطويلة التي دامت أكثر من نصف قرن من الزمان، إذ يرجع إليها الفضل الأكبر في ترديد الألسنة لأشعار كبار الشعراء سواء من القدامى أو من المحدثين، الأمر الذي ساهم في إنعاش حركة الشعر العربي، وجعل الناس حتى في الشوارع والطرقات وعلى المقاهي يحبونه ويحبون سماعه وترديده، سواء بمناسبة أو من دون مناسبة، بل جعل فريقا يقبل على اقتناء دواوين هؤلاء الشعراء وقراءة أشعارهم العاطفية أو الوطنية.

ساهمت أم كلثوم في إنعاش ذاكرة الناس، فيما يتعلق بهؤلاء الشعراء وسير حياتهم، حتى الشعراء القدامى الذين تزخر بهم وبكلماتهم كتب التراث، ودواوين الشعر القديمة.

نعم.. لقد أخذت هذه الفنانة الكبيرة بيد أكثر من أربعين شاعرا مصريا وعربيا ومن الدول الإسلامية، نحو الشهرة والمجد، خلال رحلتها الفنية الطويلة التي امتدت لأكثر من خمسين عاما.

وعلى الرغم من وجود العشرات من هؤلاء الشعراء من المشاهير في حياتنا الأدبية، من الذين كتبوا قصائد وكلمات لأم كلثوم، أو من الذين اختارت لهم أم كلثوم كلمات وقصائد بعينها للغرض نفسه. هؤلاء الشعراء المشاهير، بلا شك قد ازدادت شهرتهم حين تغنت بكلماتهم سيدة الغناء العربي مصحوبة بالموسيقى والألحان، ذلك من منطلق أن الشعر إذا ما خرج من الأوراق إلى الحناجر والأفواه يدوم أكثر، ويستمر في الوجدان والأفئدة، حتى ولو كان مكتوبا بماء الذهب ومصحوبا بالرسوم الملونة - كما يقول حنفي المحلاوي في كتابه عن أم كلثوم- فما بالنا لو انطلق هذا الشعر المكتوب من حنجرة وفم معجزة الغناء خلال القرن العشرين، ومصحوبا بأرق وأروع الألحان التي وضعها كبار الملحنين خلال فترات متباعدة من رحلة أم كلثوم الفنية.

إننا لا ننكر وجود العشرات من هؤلاء الشعراء من الذين تغنت بكلماتهم سيدة الغناء العربي، وقد تبوأوا مكانة عالية داخل الساحة الأدبية حتى من قبل أن تتغنى بكلماتهم أم كلثوم، من أمثال أمير الشعراء أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وعلي الجارم، وآخرين.. ومع ذلك فقد كان لأم كلثوم ولصوتها ولألحان قصائدها فضل آخر على هؤلاء حين نقلت هذه الكلمات من الأوراق إلى الأفواه.

ومع كثرة ترديد الناس لهذه القصائد في كل المناسبات سواء الدينية أو الوطنية، أو غيرها، ازدادت مكانة هؤلاء الشعراء في القلوب، وظلت سيرة حياتهم نابضة وحية حتى من بعد الرحيل.

والأمر في هذا السياق لم يقتصر على شعراء العصر الحديث، بل شمل أيضا شعراء من العصر العباسي وغيره من العصور المتقدمة، فمازلنا حتى يومنا هذا نردد كلمات شاعر كبير ظهر في القرن الثالث الهجري وهو «أبوفراس الحمداني» الذي تغنت بكلماته أم كلثوم في رائعته «أراك عصي الدمع».

ولأم كلثوم، إلى جانب مساهمتها في الترويج للشعر الفصيح، دور آخر لا يقل أهمية عن دورها السابق، خاصة في مجال شعر العامية، حيث لعبت دورا أكبر مع طائفة من هؤلاء الذين أخذت بأيديهم نحو الشهرة والمجد، عندما روجت لأشعارهم حتى بات صوتها هو منتهى الطلب لكل شاعر أو زجال يريد الشهرة، ولولا صوتها الذهبي لظل معظم هؤلاء الشعراء، في دائرة النسيان أو في دائرة الظل!

ولقد اكتفى هؤلاء الشعراء بما كتبوه لأم كلثوم، حتى إن معظمهم لم يفكر في إصدار ديوان واحد يسجل فيه ما كتبه سواء لأم كلثوم أو لغيرها.

يقول الكاتب حنفي المحلاوي: إن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيدة الغناء العربي أم كلثوم تعتبر في طليعة الفنانين الذين ارتبطوا باللغة العربية الفصحى منذ صغرها. هذا الارتباط بلا شك قواه وشد من أزره نشأتها الدينية الأولى في أحضان ريف مصر وطريقة تلقيها التعليم الديني في كتّاب القرية إلى جانب حضورها حلقات الذكر والإنشاد الديني وتلاوة القرآن الكريم الذي كان يجيده والدها الشيخ إبراهيم البلتاجي.

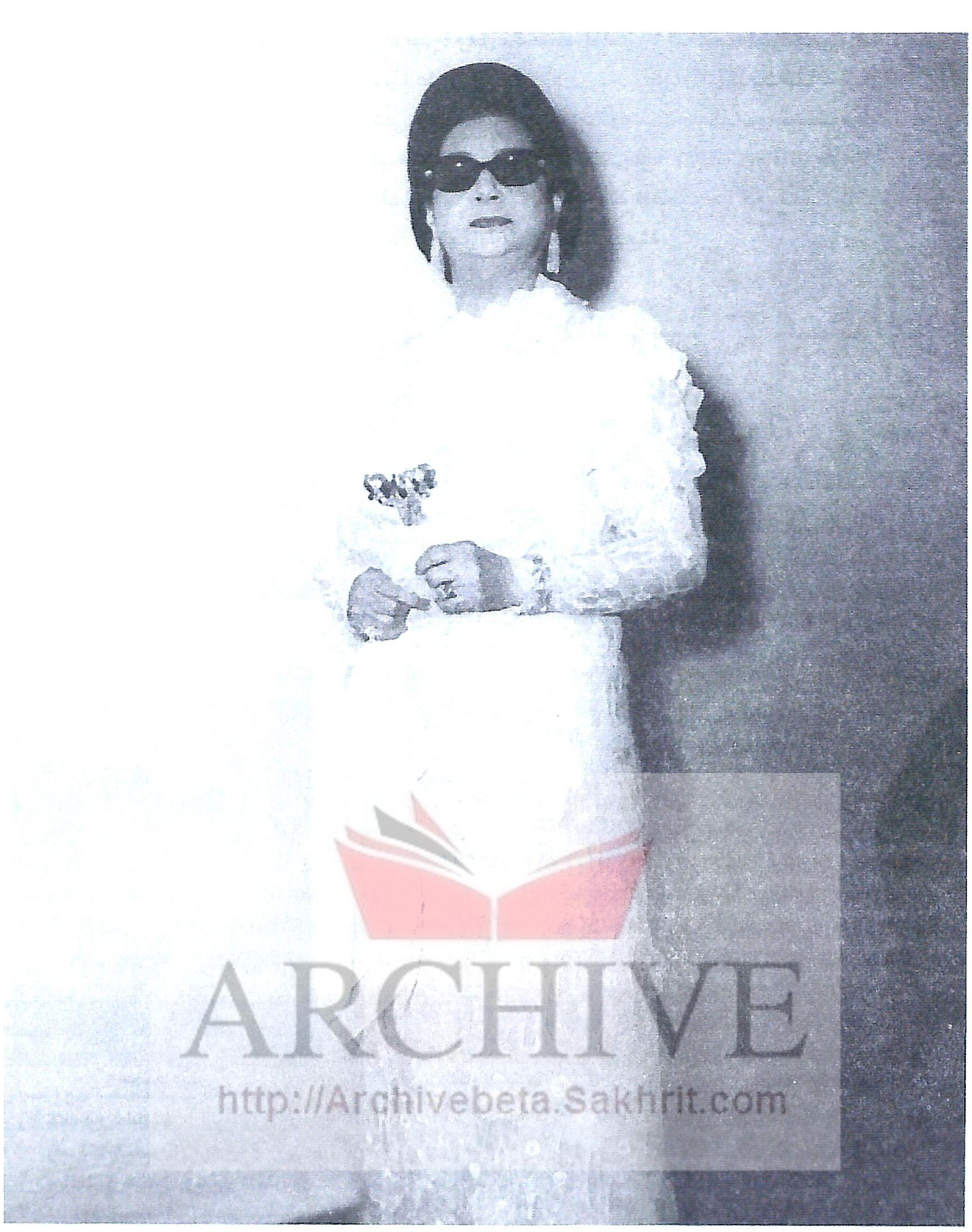
ليس هذا فقط، بل نستطيع أن نؤكد في السياق نفسه أن أم كلثوم في هذه الخصوصية تعتبر الفنانة غير المسبوقة - سواء في العصر الحديث أو في غيره من العصور- التي غنت القصائد العربية بهذا الكم الكبير، مما جعلها مساهمة كبيرة في الترويج لهذا النوع من الأدب العربي الراقي. وكان اختيارها دائما لقصائد كبار الشعراء العرب سواء من القدامى أو المعاصرين خير دليل على ذلك.

هذا وقد ظلت أم كلثوم على ولائها غير المسبوق للشعر العربي الفصيح، إذ أخذت على عاتقها، وبصوتها، الترويج لتلك النوعية من القصائد العربية والأشعار المشهورة، ليس فقط داخل النطاق المحلي حيث يوجد الشعراء المصريون، بل نجدها قد أفسحت مجالا أوسع حين استعانت بالعشرات من الشعراء العرب في مختلف الدول العربية... بل والإسلامية كذلك.

لقد كان الشاعر العربي الكبير أبوفراس الحمداني من أوائل الشعراء العرب الذين تغنت بكلماتهم سيدة القصيدة العربية، حين قدمت له عام ١٩٢٦ جزءا من قصيدته المشهورة «أراك عصي الدمع»، ومن كثرة إعجاب أم كلثوم بهذه القصيدة، وبهذا الشاعر، فقد تغنت بها أكثر من مرة وبأكثر من لحن، كما كان لأم كلثوم في الوقت نفسه تجارب أخرى عديدة مع قصائد أخرى لكبار الشعراء العرب من الذين عاشوا خلال العصر العباسي، من أمثال «الشريف الرضي» الذي غنت له أم كلثوم جزءا من قصيدته «أيها الرائح المجد» وهي من تلحين الشيخ زكريا أحمد، وكذلك الشاعر العباسي المشهور «العباس بن الأحنف» الذي غنت له جزءا من قصيدته «يا بعيد الدار» من ألحان «محمد القصبجي».

كما غنت أم كلثوم للشاعر «صفي الدين الحلي» قصيدة «مثل الغزال نظرة» من تلحين أبوالعلا محمد في عام ١٩٣١. وقصيدة «أفديه إن حفظ الهوى» للشاعر المصري «ابن النبيه» وهي من ألحان الشيخ أبوالعلا محمد أيضا في عام ١٩٢٨، كما غنت من ألحانه للشاعر نفسه قصيدة أخرى بعنوان «أماناً أيها القمر المطل».

ويعتبر الشاعر الصعلوك «ابن النطاح» الذي كان مشهورا بلقب «أبو وائل»، من الشعراء العباسيين الذين غنت لهم سيدة القصيدة العربية أم كلثوم، إحدى قصائد ديوانه والمعروفة بعنوان «أكذب نفسي»، وهي كذلك من ألحان



أم كلثوم.. سيدة القصيدة العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشيخ أبوالعلا، وقد غنتها في عام ١٩٣١.

ولم يكن الشاعر العربي - الفارسي المشهور «عمر الخيام» ببعيد عن صوت أم كلثوم، إذ غنت له أشهر أشعاره على الإطلاق، والتي ترجمت إلى جميع اللغات العالمية، وهي المعروفة «بالرباعيات» من ترجمة وصياغة الشاعر أحمد رامي.

وبإحصاء بسيط.. يتضح لنا أن «كوكب الشرق» أم كلثوم، قد غنت لسبعة من فحول الشعراء العرب، خاصة شعراء العصر العباسي الذين تميز شعرهم بالرقة والغزل سواء في أسلوبه أو موضوعاته. كما بلغ مجموع ما غنته هذه الفنانة الكبيرة لهؤلاء الشعراء حوالي تسع قصائد.

وتؤكد الدكتورة رتيبة الحفني أن أم كلثوم، قد غنت هذه القصائد منذ بداية مشوارها الفني في طفولتها، وقد تعلمتها عن طريق استماعها لفونوغراف العمدة، كما حفظت بعض القصائد من والدها الذي كان يحرص على تقديم القصيدة ضمن أغاني حفلاته، وكان أستاذ أم كلثوم الأول في هذا الميدان المطرب والملحن الشيخ أبوالعلا محمد الذي التقى بها في قريتها «طماي الزهايرة»، قبل بدء حياتها الفنية بالقاهرة.

وتؤكد الدكتورة رتيبة الحفني المستشار الفني لدار الأوبرا المصرية أن هذه القصائد لم تكن ملحنة لصوت أم كلثوم، ولكنها أخذتها عن الشيخ أبوالعلا ومن تسجيلاته، حيث كان قد غناها من قبل بصوته.

كما يؤكد الناقد الفني كمال النجمي في السياق نفسه أن سيدة الغناء العربي قد تعلمت فن غناء القصائد من هذا الملحن العبقري خلال السنوات الخمس التي صاحبته فيها قبل رحيله، وهذه القصائد لم يكن فيها لحن واحد صنعه أبوالعلا لأم كلثوم بالذات، فهذه القصائد كلها غناها بصوته وسجلها على اسطوانات، ثم أعادت غناءها أم كلثوم.

وكما كان لأم كلثوم دور بارز مع الشعراء القدامى، إذ أخرجت أشعارهم من بطون الكتب إلى الهواء الطلق، كذلك كان لها دور رائد مع شعراء العصر الحديث، ولكن بتميز أكثر وبراعة غير مسبوقة. وقد وصل مفهومها القومي نحو هذه الغاية حدا لم يلتفت إليه فنان غيرها في عصرها، إذ لم تقصر جهودها في مجال الترويج للشعر العربي الحديث في صورة محلية فقط، بل اتسع نطاق اهتماماتها في هذا السياق ليشمل شعراء معاصرين من البلاد العربية والإسلامية.

وقد بلغ عدد الشعراء المعاصرين الذين تعاملت أم كلثوم مع قصائدهم وكلماتهم ٢١ شاعرا، منهم سبعة شعراء من البلاد العربية والإسلامية من أمثال الأمير عبدالله الفيصل، ونزار قباني، وجورج جرداق من لبنان، والهادي آدم من السودان، وكل من علي أحمد باكثير، ومحمد إقبال من باكستان. وقد غنت أم كلثوم لهؤلاء الشعراء أكثر من عشر قصائد عاطفية ووطنية ودينية.

أما الشعراء المصريون المعاصرون، فقد بلغوا أربعة عشر شاعرا، من أبرزهم: أحمد شوقي- أمير الشعراء، وحافظ ابراهيم- شاعر النيل، وكل من علي الجارم، وإبراهيم ناجي، وعزيز أباظة، وطاهر أبوفاشا، وآخرون. كما بلغ ما غنته أم كلثوم من قصائد لهؤلاء الشعراء حوالى مائة قصيدة أو أكثر.

كان لأم كلثوم دور بارز في الترويج لشعر العامية، سواء بالنسبة إلى الشعراء الهواة أو المحترفين، ولعل الموسيقار «كامل الخلعي» كان على رأس هؤلاء الشعراء الذين كتبوا أكثر من أغنية لأم كلثوم، وقدم لها أيضا الكاتب المسرحي «بديع خيري» أكثر من أغنية، إلى جانب ذلك هناك الشاعر مصطفى نجيب وغيره من شعراء وزجالي هذا العصر.

أما على مستوى الاحتراف، فقد قدمت كوكب الشرق للساحة الأدبية الفنية العديد من الشعراء الذين كان لصوتها الفضل الأكبر في إظهار مواهبهم وبشكل غير مسبوق، ولعل وجود شاعرين كبيرين مثل أحمد رامي وبيرم التونسي على رأس هؤلاء وضمن القائمة الطويلة يثبت ذلك جيدا.

وحين يتدخل مقياس الحساب لمعرفة عدد الذين غنت لهم أم كلثوم من شعراء العامية، نجد أن عدد الهواة من هؤلاء قد بلغ تسعة شعراء، وقد غنت لهم حوالى عشر أغنيات ما بين دور وموشح وطقطوقة، أما الشعراء المحترفون فقد بلغ عددهم أيضا تسعة شعراء من الذين قدموا لأم كلثوم الكم الأكبر من أغنياتها المشهورة على مدى مشوارها الفني الطويل، وبعيدا عن بيرم ورامي، كان من أشهر هؤلاء: صلاح جاهين، ومرسي جميل عزيز، وأحمد شفيق كامل، وعبدالوهاب محمد، وعبدالفتاح مصطفى، ومأمون الشناوي ◆

"تبوأ عشرات الشعراء مكانة عالية قبل أن تتغنى أم كلثوم بكلماتهم، لكن كان لصوتها فضل نقل هذه الكلمات من الأوراق إلى الأفواه"

بيرم التونسي

هل يكون الحديث شعبيا وغير شعبي؟ وهل يتحدث الناس إلا ليفهموا أو يُفهموا، أو ليتحاوروا إن اختلفوا؟

مثل هذه الأسئلة تفرض نفسها علينا بإلحاح الآن، ونجيب بأن الحديث كتابة أو مشافهة قصده في الأصل واحد؛ ولكن ربما من وحي مضمون هذا المقال قلنا «أحاديث شعبية»، بمعنى أننا لن نلتزم منهجا أكاديميا بسبب أن موضوع الأغنيات الشعبية موضوع واسع جدا قد لاتفيه حقه مجلدات. وأقصى ما نستطيعه هنا أن نمر سريعا على هذا الجانب أو ذاك من الأغنية الشعبية العربية، ومرورنا سيكون بعفوية الحس الشعبي الذي لا يتحرج من مخالفة منهج للمقالة أو خطة للبحث، بل هو حديث عفوي فرضته سيادة مفاجئة للأغنية الشعبية في الوطن العربي على حساب هزيمة ملحوظة للطفرات الغنائية الحديثة.

من علي الديك إلى شعبان عبدالرحيم

أحاديث شعبية عن الأغنيات العربية

شاهر يحيى وحيد - سوريا

محمد عبده

غنام الديكان

أحمد الزنجباري

بشكل مفاجئ، طغت على الساحة الجماهيرية في سوريا ولبنان أغنية لمغن شبه مجهول اسمه علي الديك، وبسرعة لافتة للنظر تحولت الأغنية إلى ظاهرة تردد في البيوت والأفراح وتتداولها الإذاعات، وتزداد الدهشة عندما نعلم أن علي الديك ليس عضوا في نقابة الفنانين، ولم يظهر سابقا على الشاشة الصغيرة، وعندما تجري إذاعة صوت الشباب السورية استفتاء واسعا بين المستمعين عموما، والشباب، خصوصا عن الأغنية المفضلة لديهم تأتي النتيجة ساحقة لمصلحة علي الديك، حيث تقدمت أغنيته الشعبية المصورة التي لم يسجلها أصلا في استديو أغنيات عمرو دياب وجورج وسوف وكاظم الساهر، وبلغت مبيعات شريط الأغنية عدة ملايين خلال أقل من شهر، ولتبرز على الساحة الفنية في سوريا ولبنان ظاهرة المطرب الشعبي علي الديك.

أغنية علي الديك تدور كلماتها عن الحب، ولكن بنكهة الريف ومنها:

اجت تسنبل ورايا
سمرا وانا الحاصودي
مابو بالزرع شميل
عودي ع ديارك عودي

فهل سبب الانتشار المذهل لهذه الأغنية هو كلماتها التي تستحضر حنين الناس إلى أيام الحصاد الغابر، أم أنه سحر الأغنية الشعبية التي تبقى هي الأكثر بقاء من كل صرعات الأغنية الحديثة، أم هو ملل المستمع العربي من الموجات المتعاقبة للأغنيات الحديثة؟

أسئلة تنسحب على بروز ظاهرة المغني الشعبي شعبان عبدالرحيم في مصر، حيث تتصدر كاسيتات أغنياته الشعبية المبيعات، في الوقت الذي تتراجع فيه إلى حد الكساد، مبيعات البومات كبار المطربين المصريين للعام الثالث على التوالي، حيث لم يتخط أي ألبوم حاجز النصف مليون نسخة، بينما أغنية لشعبان عبدالرحيم بعنوان «البنتاجون» يتجاوز مبيعها التسعة ملايين نسخة خلال أسبوعين، ومطلع الأغنية يقول:

ضربوا البنتاجون
كده مش حلو اللون
كنت فين يارامبو
وامريكا بتنضرب

وبالطبع حاول كبار المطربين الارتفاع بمبيعات أغنياتهم ليجاروا مبيعات الأغنيات الشعبية، فتفننوا في تصويرها على أشرطة فيديو كليب، وزجوا فيها بأكبر عدد من الفتيات، وربما حاولوا جاهدين لتُعرض أكثر من مرة في اليوم في كل قناة تلفزيونية، ولكن كل ذلك لم يجد نفعا، وبقيت الأغنية الشعبية مسيطرة على الموقف والمبيعات.

تُرى هل هي صحوة معاصرة مفاجئة، باتجاه الأغنية الشعبية، أم هي حالة طبيعية تنطلق من الحضور المستمر للأغنية الشعبية في حياتنا، أم هو الرفض الشعبي لصرعات الأغنية الحديثة؟

أسئلة تستدعي الإجابة عليها أن نقرأ في ماهية الأغنية الشعبية العربية، على الأقل لأن مثل هذه القراءة تمنح مقارنة بين مكونات الأغنية الشعبية ومميزاتها، والأغنية ومضامينها.

> "أشرطة المغنين الشعبيين في مصر وسوريا تبيع ملايين النسخ، بينما يصيب الكساد ألبومات كبار المطربين ونجوم أغاني الفيديو كليب"

ونحن نبحث في الأغنية الشعبية، يعني ذلك أننا نبحث في أحد أهم مكونات تراثنا الشعبي، لأن التراث الشعبي لكل أمة هو الوعاء الذي يحوي مكونات وعيها التاريخي من فكر وعلم وادب وفلسفة وفنون، وهو بذلك يشكل هوية الأمة ووجدانها، بل يشكل إلى حد بعيد قوام شخصيتها وعنوان بقائها في وجه كل التحديات والغزو الثقافي والهيمنة الحضارية، والدارسون للتراث الشعبي يختلفون على تعريف محدد له، وسبب اختلافهم يكمن في أن التراث الشعبي نفسه يعنى بالجوانب الاجتماعية والأدبية والفنية، ويهتم بالمعارف المتصلة بالعلوم الطبيعية، ويجعل الدارسين يتفاوتون في نظرتهم حسب خلفياتهم الجغرافية والحضارية والسياسية والثقافية، ولكن بشكل عام هناك اتفاق على أن التراث الشعبي هو مجموعة التقاليد والعادات والآداب والفنون والحرف والمهارات ومختلف المعارف الشعبية التي اتبعها وصاغها المجتمع عبر تجاربه الطويلة، والتي يتداولها أفراده ويتعلمونها بطريقة عفوية ويلتزمون بها في سلوكهم وتعاملهم، حيث إنها تمثل أنماطا ثقافية مميزة تربط الفرد بالجماعة وتصل الحاضر بالماضي، وهو بذلك يشكل هوية المجتمع وشخصيته الحضارية.

من هذا التعريف يتضح أنه لا بد لكل تراث شعبي من مقومات أساسية كالجماعة والمحتوى الثقافي وطريقة التداول والأسلوب الفني الذي تستحسنه الجماعة وتتذوقه، حيث تشكل هذه المقومات مجتمعة ما يسمى بالذاكرة الجمعية للأمة، وتشكل الأغاني والموسيقى الشعبية أحد أبرز مجالات التراث الشعبي إلى جانب الأدب الشعبي، وتشمل الفنون الشعبية الموسيقى والأغاني والأهازيج والرقصات والحركات المسرحية التقليدية المستوحاة من الثقافة الشعبية الموروثة والمتداولة، التي يؤديها أفراد المجتمع بصورة عفوية ومتعارف عليها، وتعتبر الأغنية التراثية من أكثر الموروثات خصوبة لأنها شكل تعبيري اجتماعي يعبر من خلاله المجتمع عما يعيشه ويحسه أبناؤه من آمال وطموحات وحب وجمال وخير وعطاء.

وفي الأغنية الشعبية يمتزج النص الشعري مع اللحن والموسيقى ليكون الناتج أغنية شعبية يرددها أبناء المجتمع ويتفاعلون معها، وتؤثر فيهم لكونها نابعة من صميم حياتهم مضمونا وأسلوبا، وسنحاول فيما يلي الوقوف عند بعض ميزات الأغنية الشعبية، تلك الميزات التي تمنحها التجدد على مستوى الجماهير باستمرار، والتي كانت وراء عودتها بقوة إلى الساحة الجماهيرية العربية في الفترة الأخيرة.

تتميز الأغنية الشعبية بالمشافهة، وتكرارها شفاها في شتى المناسبات يجعلها حرة الانتقال بين أوساط المجتمع، حيث تترسخ في أذهانهم وينقلونها بدورهم إلى من يليهم من أجيال، وهذا التناقل هو الذي يضمن استمرارية الحياة للأغنية الشعبية وترديدها على رغم اتساع المساحة الزمنية بين تاريخ صياغتها وتاريخ أدائها اللاحق، وبديهي أن هذا التناقل يتأثر بظروف المجتمع، وخاصة من حيث تجمعه أو تشتته، ولكن بشكل عام يمكن القول إن المشافهة في الأغنية الشعبية العربية حققت لها الانتشار في الوطن العربي، فالأغنية التي كانت تولد في هذا المكان أو ذاك كانت تنتقل مع المسافرين، سواء أكانوا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهاجرين أم عمالا، إلى المناطق التي يهاجرون إليها. وسرعان ما يسمعها أبناء تلك المناطق فيتلقونها ويحفظونها ويرددونها لتصبح جزءا من تراثهم الشعبي، وهذا هو السبب الذي يجعل خلافا، من نوع ما، يظهر عند توثيق أصل عدد كبير من الأغنيات الشعبية حيث يصر أبناء كل بلد عربي على أن هذه الأغنية ولدت عندهم، والأمثلة كثيرة.

من هذه الأمثلة أغنية

ع العين موليتي ... ع العين موليا
جسر الحديد انكطع من دوس رجليا

وقد غنتها المطربة سميرة توفيق على أساس أنها من التراث الشعبي السوري، وحققت بها انتشارا واسعا في الوطن العربي، ولكن تبين أن هذه الأغنية منتشرة أصلا في صعيد مصر ولبنان ودول المغرب العربي وبلاد الشام، ومازلت أذكر كيف جرى خلاف بين عدد من الإعلاميين العرب في جلسة استراحة لهم ضمن مؤتمر إعلامي عربي، إذ أصر كل إعلامي على أن أصل هذه الأغنية من بلده، وبالعودة والبحث تبين أن هذه الأغنية هي من التراث السوري فعلا، وأول ما انتشرت في منطقة الرقة وديرالزور، عندما بني الجسر المعلق على نهر الفرات من قبل الفرنسيين إبان احتلالهم لسوريا، وكان ضمن الجنود الفرنسيين الموجودين في سوريا عدد من المغاربة الذين سيقوا إجباريا إلى سوريا مع الجيش الفرنسي، فنقل هؤلاء هذه الأغنية إلى بلاد المغرب العربي عندما عادوا إلى بلادهم فانتشرت الأغنية هناك واستمرت، وإبان الوحدة السورية المصرية نقل المصريون الذين عملوا في سوريا هذه الأغنية معهم إلى مصر حيث انتشرت في مناطق الصعيد ... وهكذا كانت المشافهة وسيلة نقل الأغنيات الشعبية العربية بين الأقطار العربية، وحيث جرى تكييفها بإضافة كلمات أو حذف كلمات من الأصل أو تحريف كلمات.

الأغنية الشعبية تولد في مرحلة معينة وتستمر لتعبر عن تلك المرحلة كوثيقة، والإنسان بطبعه يحن إلى الماضي، وبالتالي تأتي الأغنية الشعبية لتعيد الإنسان إلى الماضي وتشبع لديه حنينه هذا، وهذا يفسر النجاح الكبير لأغنيات شعبية عبرت عن حوادث وحالات جرت في الماضي، والأمثلة كثيرة أيضا، منها الأغنية التي أنشدها صباح فخري ومن كلماتها:

على اليَم على اليوم
حيلي انكطع ياويل ويلي
ودرب حلب ومشيته
كله شجر زيتوني
وحاج تبكي وتنوحي
باجر نعود يا عيوني

هذه الأغنية ظهرت أثناء الحرب العالمية الأولى عندما ساق العثمانيون الرجال العرب إلى ما سمي بـ «السفر برلك»، فعند مغادرة حلب ناح أحدهم وغنى تلك الأغنية، ومن وقتها استمرت، وتناقلها جيل بعد جيل، وفي كل مرة تظهر متجددة لأنها تعبر عن الماضي.

وفي الحرب العالمية الأولى أيضا اضطر عدد كبير من أبناء مدينة ماردين إلى مغادرتها إلى سوريا، حيث استوطنوا في منطقة الجزيرة قرب الحدود السورية التركية حاليا، ووقتها وقف أحدهم قرب مدينة نصيبين التي كانت بعض تلالها ضمن الأراضي السورية وغنى:

لاقعد على تل نصيبين
واشم هوى ماردين
واقول يامحبوبي
قلبي مجرح بسكيكين

ومن وقتها انتشرت هذه الأغنية، وما زالت تتجدد في سوريا والعراق ولبنان وغيرها من الأماكن التي وصل إليها أبناء ماردين، لأن هذه الأغنية توثق أصولهم وتعبر عن حنينهم إلى الماضي في مدينة ماردين، والأجيال الجديدة تجد في هذه الأغنية التصاقا بجذور آبائهم.

الأغنية الشعبية الكويتية بدورها حققت شهرة كبيرة على مستوى الخليج العربي، وعندما وصلت إلى المستمع العربي بعد إنشاء الإذاعة الكويتية في عام ١٩٥٧ حققت انتشارا وشهرة سريعين في كل الوطن العربي، وذاعت أسماء مطربين شعبيين كويتيين أمثال سعود الراشد وأحمد باقر وعوض الدوخي، وفيما بعد علمنا أن معظم تلك الأغنيات الكويتية كانت من الغناء البحري، وسر رواجها لدى المستمعين العرب أنها عبرت عن حياة البحر بصدق، فمن كان يعرف البحر تملكه الحنين إليه، ومن لم يره تلبسه الشوق إلى رؤيته، وبشكل عام جاءت الأغنية الكويتية للمستمع العربي خريطة تسير عليها خيالات المستمع وهي تركب البحار.

ومن المؤكد أن الأغنية الكويتية عبرت عن وحدة الأغنية الشعبية العربية، سواء بمضامينها وميزاتها، أو باستعمالها آلات موسيقية تستعملها الأغنية الشعبية في معظم أقطار الوطن العربي، كالطبل والطارة والصونج والهاون، أي المهباج الذي يُطحن به البن، والصرناي المعروفة في بلاد الشام باسم الزرناي، كما استنبطت الأغنية الكويتية آلات من البيئة المحلية كالجحلة التي هي أساسا إناء من البورسلين يستخدم لحفظ المياه فحولها البحارة إلى آلة موسيقية بالدق عليها، والمرواس التي هي آلة أسطوانية تشد من طرفيها بالجلد.

هذه الآلات استعملت بمهارة في ألوان الغناء الشعبي الكويتي مثل الزهيري والمويلي والسباعي والسداسي، واستطاع الفنانون الكويتيون أن يستنبطوا منها نغمات عذبة، مثلا، في العزف على آلة الطار استطاعوا الوصول إلى «الدم» وثلاثة أنواع من الـ «تك» بأطراف الأصابع بالعزف في وسط الطار، كما تمكنوا من العزف بمتن اليد، وأظهروا نغمات جميلة لمصاحبة الغناء والتي تسمى بـ «الصقال».

بهذا كله وصلت الأغنية الكويتية إلى المستمع العربي، فتفجرت لديه الحنين الحر إلى البحر والصحراء والماضي، ومن يومها حفظ المستمع العربي أسماء الأغنية الشعبية الكويتية أمثال عبدالله فضالة، وأحمد الزنجباري، وحمد عيسى الرجيب، وغنام الديكان.

الأغنية الشعبية خبرة تتوارثها الأجيال

"في الأغنية العربية يمتزج النص الشعري مع اللحن والموسيقى ليكون الناتج أغنية يرددها أبناء المجتمع ويتفاعلون معها"

تمتاز الأغنية الشعبية بارتباطها الوثيق بالمناسبات الاجتماعية العامة والخاصة، ويبلغ هذا الارتباط من المتانة ما يجعل الأغنية الشعبية مرفقا كبيرا لدورة حياة أبناء المجتمع، فمن أغاني الطفولة على شكل أغاني هدهدة الأطفال، إلى الشباب وأفراحه ورقصاته، إلى الرجولة ومهنها وبطولاتها، إلى القرية ومجالسها، وهذا كله يضفي على الأغنية الشعبية طابعا جماهيريا قلما يتوافر في المرويات التراثية الأخرى، إضافة إلى أنه يؤدي إلى تعدد أشكال الأغنية الشعبية من حيث المضمون واللحن والوظيفة، وبالتالي يؤدي إلى إعلاء مكانة الأغنية في المجتمع، فيجري ترديد الأغنية الشعبية في جميع المناسبات ا لخاصة والعامة، وبالتالي صارت الأغنية الشعبية مفردة رئيسية من المفردات اليومية في حياة أبناء المجتمع.

ومن المفيد أن نتذكر أن صفة الشعبية ليست صفة مرتبطة بأي أغنية لحظة ولادتها، بل هي صفة لاحقة تكتسبها الأغنية نتيجة لقبولها شعبيا وتوسع رقعة مردديها، أي أن المجتمع هو من يمنح اي أغنية أبعادا شعبية اعتمادا على تفاعله معها.

عبر التاريخ العربي لم يتوقف النضال العربي ضد التحديات المتتالية التي توالت على الأمة العربية، ومن ميزات الأغنية الشعبية أنها واكبت هذا النضال وعبرت عنه وخلدته، فحكت عن المناضلين وامتدحتهم، وهاجمت الاستعمار،

اغنيات لكل المناسبات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتغنت بالبطولات، وحرضت الجماهير. وهذا طبيعي لأن الأغنية الشعبية هي وعاء للوجدان الجماهيري العربي. وكمثال فقد أحصيت في جبل الزاوية في محافظة أدلب السورية أكثر من سبعين أغنية شعبية ما زالت متداولة حتى اليوم، وتُغنى في الأعراس. وكلها ظهرت مواكبة لأحداث الثورة السورية ضد الفرنسيين في جبل الزاوية. من هذه الأغنيات مثلا:

يا بنية واقفة ع سطوحها
يا محلى الفية في دارها
بارود يطلق لعيونها
ورجال تحن لسوارها

واصلها أن قرية في جبل الزاوية حاصرها الفرنسيون لأن أهلها كانوا ينقلون معلومات عن الجيش الفرنسي للثوار في الجبال، وقد تشدد الفرنسيون في مراقبة أهل القرية، لكن فتاة كانت تقف على سطح دارها ترصد حركات الفرنسيين، وباتفاق مع الثوار كانت تلبس في يدها إسوارة إذا جاء مدد لهم من حلب، وإذا كان المدد كبيرا تلبس إسوارتين، ثم تظهر نفسها لأحد الثوار الذي كان يدخل القرية ويجلس تحت جدار دار الفتاة، فيعلم من عدد الأساور في يدها عدد القوات التي استقدمها الفرنسيون، فينقل ذلك إلى رفاقه الثوار، وهكذا لعبت أساور الفتاة دور الشيفرة، وقد تغنت الأغنية الشعبية بهذه الفتاة وأساورها، حيث لا تزال منتشرة بلحنها حتى اليوم.

ولعل الأغنية الشعبية الفلسطينية تمثل الدور النضالي الذي تلعبه الأغنية الشعبية العربية، فمنذ الغزو الصهيوني المنظم لفلسطين اتجهت الأغنية الشعبية إلى التغني بالأرض والرجال والقادة والشهداء الذين ضحوا في سبيل الوطن، ولعل استقراء مواكبة الأغنية الشعبية الفلسطينية للقضية الفلسطينية يحتاج إلى بحث خاص مطوّل، ولكن كنماذج نذكر أغنية مثل:

سلم سلم ع الأغوار
ع يافا وع جبال النار
مهما طولنا المشوار
لراجع لك يا ديرتنا

الأغنية الشعبية هي وجدان جمعي لأبناء المجتمع، وإحدى ميزاتها الأساسية هي جرأتها في نقد الواقع والتعبير عن الوجدان الجمعي في الوقت الذي قد تصمت فيه أشكال التعبير الأخرى، والأمثلة عبر تاريخنا أكثر من أن تحصى، ومنها عندما اعتقل الفرنسيون في سوريا الثائر إبراهيم هنانو وسجنوه تمهيدا لمحاكمته، قامت السلطات الفرنسية بتكميم أفواه الناس وملاحقة كل من يتظاهر لمصلحة هنانو، وقد اعتُقل عدد كبير من الوطنيين والمفكرين لأنهم طالبوا بإطلاق سراح هنانو، وقد تولى ملاحقة الناس في شأن إبراهيم هنانو في حلب ضابط فرنسي عُرف باسم إسكندر، ولإرهاب الناس منعت السلطات الفرنسية عن أبناء حلب استيراد الأرز والسكر كعقوبة لهم بسبب مظاهرات قاموا بها محيين من خلالها هنانو، وقد أصاب الناس جوع من جراء هذا المنع، إلا أن تجار لبنان تحايلوا بتهريب هذه المواد إلى حلب، وفي هذه الظروف ظهرت أغنية شعبية انتشرت بسرعة هائلة بين أبناء حلب هي:

يا حج محمد أعطيني حصانك
لاشدّ واركب والحق اسكندر
واسكندر مات خلف بنات
بناتُه سود متل القرود
كان عندي وزة بتلقط الرزة
والرز غالي بأربع مصاري
يا جحش خالي في أرض الحمرة

وهكذا شكلت هذه الأغنية عرضا كاملا للحالة السياسية آنذاك والموقف الشعبي الرافض للوجود الفرنسي، فنجد الأغنية تشيد بهنانو وتصوره بطلا يقود طائرة حربية ومعه زوجته، وهو يلاحق الضابط الفرنسي إسكندر، ولا توفر الأغنية الاستهزاء بإسكندر فتصف بناته بأوصاف قبيحة، ثم تنتقل إلى عرض حالة الغلاء التي أصابت السلع وخاصة الأرز.

ونلاحظ أن هذه الأغنية لم يغنها الكبار، وإنما صار يغنيها الأطفال في أيام العيد كأهازيج مرافقة لركوبهم الأراجيح، وهو تحايل شعبي على العسف والملاحقة من قبل الفرنسيين، وما زالت هذه الأغنية من طقوس الأعياد عند الأطفال في سوريا.

في هذا المثال نجد أن الأغنية الشعبية لم تؤرخ لحال سياسية فقط، بل عبرت عن حالة جراة في نقد الواقع السياسي، وهي تذكرنا بأغنية «أنا بكره إسرائيل» التي أطلقها في مصر شعبان عبدالرحيم بجرأة فصارت من أشهر الأغنيات الشعبية في مصر والوطن العربي، وتاريخ الأغنية الشعبية المصرية ما زال يجل شاعرا شعبيا هو بيرم التونسي، والفنان الكبير سيد درويش لالتصاقهما بالشعب وتسخيرهما الأغنية في منحى شعبي جريء يعبر عن هموم ووجدان الشعب.

الرقص ملازم للغناء الشعبي

> «بعض المطربين الخليجيين وقعوا في فخ الموجات الغنائية الحديثة فقادوا تلك الأغنية إلى بيئة غريبة عن روحها»

يؤكد علم النفس أن الرقص حالة نفسية احتياجية في الإنسان، بمعنى أن الإنسان تلازمه حالة الرقص منذ طفولته، والرقص الشعبي الذي هو جزء من تراثنا الشعبي يعبر عن هذه الحالة الاحتياجية الجمعية لدينا، وإحدى ميزات الغناء الشعبي أنه ارتبط بالرقص الشعبي منذ القدم، وخاصة في المناسبات الاجتماعية والمناسبات المرتبطة بمواسم جني المحصول، وبهذا المعنى كان الغناء قرينا للرقص الشعبي ومحرضا عليه، وبالتالي فإن الأغنية الشعبية هي المحرك للرقص الشعبي الجمعي، وهو ما يعطي الأغنية الشعبية قيمة جمعية لدى القائمين بالرقص الشعبي والحاضرين له.

ومن المعروف أن لكل منطقة عربية رقصاتها الشعبية التي تؤدى على ألحان وأغنيات شعبية بعينها، وهو ما يحقق أيضا سببا آخر لاستمرارية الأغنيات الشعبية وانتشارها وتناقلها من جيل إلى الجيل التالي له، ومن الأغنيات العربية الشهيرة في اقترانها بالرقص الجماعي أغنيات الدان في حضرموت، وهي أغنيات فن شعبي له شعراؤه وفنانوه وملحنوه ومغنوه، ومن أشهر مؤلفي الدان نذكر عمر بن حسن السقاف وسالم بن عبدالقادر العيدروس وصالح بن عبدالحميد بن علي جابر، ومن المطربين المتخصصين في غناء الدان عاشور أمان، وتدور مجالس الدان من خلال شعراء يحضرونها فيتساجلون ويطرقون موضوعا أو أكثر، ويدلي كل شاعر برأيه فيه فيرد عليه معارضه، وسرعان ما يتناقل الناس هذه المساجلات التي يتصدى الملحنون لها فيلحنونها، فتنتشر بسرعة ملحنة بين الناس، وتلائم عادة أنواعا معينة من الرقص الشعبي الجماعي، ومن أغنيات الدان نذكر:

واحتكم للدان ولحونه
فصل نسنس واحكم المغنى
فند الصوت لي ما زان
يومنا عاشق ولي معنى

وأغنيات الدان لها شعبيتها الكبيرة بين الشباب في حضرموت، ومثلها أغنيات «المغراة»، وهي أساسا تقال أثناء الصيد لإثارة حماس الصيادين ورجال الطرد، ولكنها تحولت إلى أن تقال في الأعراس لأداء رقصات شعبية شهيرة في حضرموت، وصارت تتناول بالإضافة إلى الصيد مختلف جوانب الحياة كالسياسة والعمل والغزل وغير ذلك.

وفي لبنان وسوريا لا تؤدى رقصة الدبكة الشهيرة إلا على أغنية «الهوارة»، وفي دولة الإمارات العربية المتحدة هناك رقصة العيالة ورقصة الزريف، ومن أشهر الأغنيات المرافقة للزريف نذكر:

البارحة ف الليل ياني
طيران يبشر عن حبيبي
والأخضر سباني بالمحبة
والأبيض مقطع الوصل عني

هذه هي بعض ميزات الأغنية العربية، إنها تاريخ وجدان وذاكرة ومفجر للحنين لدى الجمهور العربي في كل وقت، ولذلك لا نستغرب أن

الفنان القطري عبدالعزيز ناصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهرة عدد كبير من المطربين بدأت عندما غنوا من التراث الغنائي الشعبي، ومن هؤلاء نذكر صباح فخري الذي بنى شهرته على إحياء وصقل التراث الغنائي الشعبي في حلب. والرحابنة بعثوا كما كبيرا من الأغنيات الشعبية في لبنان وسوريا وأطلقوها بأداء فيروز، وعاصي الحلاني بدأت شهرته عندما غنى «ع الهوارة الهوارة» المنتشرة شعبيا في سورية ولبنان.

هذا يؤكد أن الأغنيات الشعبية لم تغب يوما عن الذاكرة الجماعية العربية، وأي مطرب يعرف كيف يتعامل بوعي مع الأغنيات الشعبية سيلقى النجاح، والمطرب الشعبي السوري علي الديك خير مثال، والسؤال الذي يفرض نفسه بالضرورة هو: هل حديثنا هذا عن ميزات وفضل الأغنية الشعبية يعني أن نلغي كل التجارب الغنائية واللحنية المعاصرة وننادي بالعودة إلى الأغنية الشعبية فقط؟

والجواب بالضرورة بالنفي، فمن حق الأغنية أن تمارس تجاربها، ولكن ما حدث هو أن الأغنية العربية انساقت إلى تجارب إسفافية رهيبة تحت مسمى الأغنية الشبابية أو الأغنية الراقصة وفي ستار الفيديو كليب، وقد حظيت هذه التجارب بدعم إعلامي كبير من قبل وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، مما جعلها تتصدر الشاشات الصغيرة، وسرعان ما تحولت إلى مزيج عجيب غريب ليس له علاقة بكل شيء إلا الغناء العربي واللحن العربي والوجدان العربي، وبالتالي كان لا بد من أن تتراجع هذه التجارب وتشعر بنهاياتها، وكلما شعر المستفيدون منها بالخطر زادوا من إمعانهم في التغريب والإغراء والإبهار النظري والسمعي من خلال زج المزيد من رموز الجنس في الفيديو كليب، واستنباط مزيج من الآلات الموسيقية الغربية، ومع ذلك بدا من الواضح أن بداية الألفية الثالثة كانت بداية صحوة الجمهور العربي ومله من هذه التجارب الغنائية التغريبية وبحثه عن الأصالة، وهذا ما يمكن أخذ مقياس له من مدينة حلب، المدينة التي يقيس كل مطرب مدى نجاحه وشهرته من خلالها.

في عام ١٩٩٨ أعلن عن حفل لأحد نجوم الأغنية الشبابية والفيديو كليب، وعلى رغم أسعار البطاقات المرتفع جدا كان الأمر يحتاج إلى حجز قبل شهر، واعتبر سعيد الحظ كل من استطاع شراء بطاقة لهذا الحفل، وفي عام ٢٠٠١ يعلن عن حفلات للمطرب نفسه، ولكن يفاجأ المتعهدون بعدم نفاد سوى جزء بسيط من البطاقات، فيضطرون إلى تخفيض الأسعار، ثم يجري تكرار التخفيض، ثم يلغون جميع الحفلات المقررة ويبقون على حفلة واحدة، ومع ذلك لا تباع بطاقات تلك الحفلة إلا بعد أن يعلن المتعهدون عن اسم مطرب شاب من حلب يؤدي الأغنيات الشعبية في الأعراس، وأنه سيشارك في الحفل إلى جانب المطرب الوافد من عوالم الفيديو كليب.

في عرس باذخ يستقدم أصحاب العرس عددا من أشهر نجوم الفيديو كليب من المطربين والمطربات، وكانوا يثقون بأن حلب كلها ستزحف لحضور عرسهم لتحظى برؤية وسماع «فارس الأغنية»، و«مطربة الساحة»، و«نجم الفيديو كليب»... ولكن المفاجأة كانت أن حلب بمن فيها ومدعو العرس الباذخ زحفت إلى قرية قريبة، حيث أقام أحدهم عرسا يغني فيه المطرب سعدون الجابر، صاحب الأغنيات الشعبية العراقية، ومطرب شعبي حلبي يجيد أداء الموال الشعبي!

هذا ما حدث في حلب التي - تعتبر كما قلنا - مقياسا دقيقا لوضع أي مطرب، ولهذا تتصدر إعلانات الحفلات الفنية الآن أسماء المطربين الشعبيين أمثال علي الديك وعلي الديب وغيرهما من المطربين الذين لم يظهر أحدهم بعد على شاشة التلفزيون، وبعدها لن نستغرب حالة الكساد التي أصابت مبيعات مطربي مصر المعروفين أمام الرواج الكبير لأشرطة المطربين الشعبيين، أمثال شعبان عبدالرحيم.

> ”الأغنية الشعبية الكويتية عندما وصلت إلى المستمع العربي في خمسينيات القرن الماضي، فجرت في نفسه الحنين إلى البحر والصحراء ومكونات الأصالة“

ونعود إلى السؤال الذي طرحناه قبل قليل حول إن كنا يجب أن نقتصر على الأغنية الشعبية فقط، وفي رأيي أن الأغنية الخليجية تقدم الإجابة، فقد انتشرت الأغنية الخليجية انتشارا كبيرا على مستوى الوطن العربي، وحققت نجاحا جعل اللهجة الخليجية لهجة أساسية في الأغنية العربية، وتداول هذه الأغنيات الشباب العرب مع الشيوخ، والسبب يكمن في أن الأغنية الخليجية عندما انطلقت بصوت طلال المداح ومحمد عبده وعوض الدوخي وغيرهم وفرت لنفسها مقومات نجاحها، وهذه المقومات تمثلت في الكلمة المعبرة، والاتصال مع التراث مع الحرص على بعثه وتطويره، واللحن الجيد المبني على أسس تراثنا الموسيقي الأصيل.

في الأغنية الخليجية تحققت مقولة التقمص العاطفي التي يتحدث عنها علم النفس كشرط لنجاح أي إبداع إنساني، بمعنى أن يجد المتلقي نفسه متقمصا للحالة التي يقدمها الإبداع، فالعربي عندما سمع اللهجة الخليجية عبر الأغنية الخليجية استيقظ في نفسه الحنين إلى تاريخه وانتمائه الصحراوي، وحركت الألحان الأصيلة المنتمية إلى التراث الموسيقي العربي نفسيته، والغزل الوارد في هذه الأغنية الخليجية جاء نظيفا طاهرا يعبر عن لوعة العاشق من دون تذلل، ويتغزل بروح المحبوب قبل جسده، باختصار توافرت في الأغنية الخليجية مقومات الأغنية الشعبية العربية نفسها، فكان حظها النجاح والانتشار.

ومن المؤسف أن الجيل الجديد من المطربين الشباب ساقوا الأغنية الخليجية إلى المستوى نفسه الذي وصلت إليه الأغنية الحديثة، فصرنا نرى الأغنية الخليجية عبر الفيديو كليب في تناقض عجيب، وهي تتشبه بما وصل إليه فساد الفيديو كليب، وهو ما سبب صدمة للمستمع والمشاهد العربي، فاللهجة الخليجية، التي تعبر عن أصالة انتمائنا العربي إلى الصحراء الخالدة، لا يمكن أن نتصورها تغوص وسط فتيات عاريات يرقصن بابتذال في أماكن غريبة وأجواء مبتذلة، ولعل هؤلاء المطربين الشباب يدركون أن المشاهد العربي يبحث الآن بشغف عن أصالة الأغنية الخليجية بعيدا عن هذا الابتذال، يبحث بين الأغنية التلفزيونية عن حفلات عوض الدوخي ومحمد عبده وطلال المداح وغيرهم من المطربين الخليجيين، الذين رفضوا الوقوع في فخ سوق الأغنية الخليجية والابتذال تحت مسمى «الأغنية الشبابية»، ومن الجدير ذكره أن النجاح بقي يلازم المطربين الخليجيين الشباب، الذين حافظوا على أصالة انتمائهم الفني كالفنان مزعل فرحات، الذي بقي يحظى بشعبية واسعة في منطقة الخليج العربي، وتحظى ألبوماته بالنصيب الأكبر من المبيعات.

عموما، يمكن القول إن الأغنية الخليجية لم تركن إلى التراث الشعبي، لكنها اجتهدت على خلفية احترام هذا التراث والاعتزاز بالانتماء إليه، واجتهد المؤلفون والملحنون في بلورة التراث الغنائي الخليجي وتطويره بما يناسب العصر، من دون إسفاف أو ابتذال، وبذلك قدمت الأغنية الخليجية نموذجا لمنهج مطلوب تعميمه واعتماده في الارتقاء بمستوى الأغنية العربية ككل.

وتبقى كلمة وهي أنه مهما طرأ على المجتمع من طفرات ومتغيرات مختلفة، فإن هوية المجتمع ووجدانه سيظلان مرتبطين إلى حد بعيد بتراثه الثقافي الذي صنعته أجيال وأجيال ليبقى رمزا لخصوصية الشعب، والأغنية الشعبية التي هي جزء من هذا التراث ستبقى اللغة الحية التي تربط الماضي بالحاضر، وتبقى لها صدارتها لأن الصدارة في الإبداع لا تكون إلا للأصالة.. والأصالة فقط ◆

أداء جماعي للأغنية الشعبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتمتع حدوتة «سندريللا» بشهرة واسعة ومكانة هائلة في كلتا الثقافتين الشرقية والغربية. ويشير بعض الباحثين إلى أنها أحب الحواديت إلى قلوب الصغار والكبار من الجنسين.

وقد عالجت السينما المصرية - خاصة خلال العصر الذهبي للميلودراما - «تيمة» سندريللا في عشرات الأفلام بشكل واضح، بالإضافة إلى تردد أصداء هذه التيمة أو بعض عناصرها في عشرات الأفلام الأخرى.

وتعتبر صورة سندريللا هي الصورة المثلى عن المرأة على شاشة السينما، والممثلات اللواتي اشتهرن بلعب هذا الدور هن الأكثر قربا إلى جمهور السينما، منذ ليلى مراد وفاتن حمامة إلى سعاد حسني.

ولكن ما سر هذا الحب الجارف لصورة سندريللا؟

وما الوظائف الفنية والنفسية التي تليها حكاية سندريللا لدى جمهورها من الرجال والنساء؟

وكيف قامت السينما المصرية بصياغة أسطورتها الخاصة للسندريللا من أحلام ليلى مراد إلى السقوط المدوي لسعاد حسني؟

هذا المقال محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة.

من ليلى مراد إلى سعاد حسني

صورة سندريللا على الشاشة المصرية

عصام زكريا - مصر

النسخة الأكثر شهرة لحدوتة «سندريللا»، كما نقلها عن الميراث الشعبي كل من الكاتب الفرنسي شارل بيرو والكاتبين الألمانيين الأخوين جريم، تدور حول فتاة يتيمة، الأم تعيش مع أبيها العجوز وزوجة أبيها وأختيها غير الشقيقتين، وتلقى كل أصناف العذاب على يد زوجة الأب والشقيقتين قبل أن تنقلب حياتها إلى السعادة عندما يختارها أمير البلاد عروسا له، بدلا من أختيها الشريرتين. وتتكرر في هذين النسختين، كما في معظم النسخ الشعبية القديمة للحدوتة «موتيفة» (عنصر قصصي) خُف أو «شبشب» أو حذاء سندريللا الذي يبهر الأمير الشاب ويكون وسيلته للتعرف على سندريللا الهاربة خجلا.

وفي واحد من أفضل الكتب التي حللت القصص الشعبية، وهو كتاب «استخدامات الفتنة معنى وأهمية حواديت الأطفال» للمحلل النفسي برونو بيتلهايم شرح واف وعميق لحدوتة سندريللا وعناصرها القصصية المختلفة.

سندريللا Cinderella هو الاسم الفرنسي لبطلة الحكاية - كما أورده شارل بيرو - وهو يعني حرفيا «العائش في الرماد» وفي النسخة الألمانية للأخوين جريم تعني As-chenputtel «فتاة الرماد» وهو العنوان الذي ترجمت به القصة في إحدى طبعاتها العربية.

يشير بيتلهايم إلى أن المحتوى الأساسي لقصة سندريللا هو التنافس بين الأخوة، والمعاناة من هذا التنافس والحلم بالتفوق عليهم. ويربط بين تعبير «فتاة الرماد» الألماني الذي يعني خادمة المطبخ القذرة التي تعيش وسط رماد الفرن، وجذور التعبير الذي يشير في الكتب الدينية والقصص الشعبية إلى الأخ المظلوم مثل هابيل في مقابل قابيل وعيسو في مقابل يعقوب، ويوسف في مقابل إخوته.

وقد تحول التنافس بين الإخوة في الطبعات الأكثر «أخلاقية» إلى تنافس بين إخوة غير أشقاء أو بين بنات زوجة الأب وبنت زوج الأم كحيلة لتفسير هذا العداء أو لجعله مقبولا لدى متلق يتمنى ألا يكون هذا العداء موجودا بين الإخوة الحقيقيين.

ويبين بيتلهايم أن هذا الإخفاء يلمس أعماق متلقي الحدوتة بشكل لا تفعله القصص الواقعية لأنها بهذا الإخفاء تخاطب مشاعر طاغية عليه، ولكن غامضة وغير محددة غالبا.

السبب الأساسي للعداء بين الإخوة هو التنافس على حب الأبوين والخوف من ذهاب حبهم إلى بقية الإخوة، وهو ما تبينه قصة النبي يوسف بوضوح وتبينه حدوتة سندريللا أيضا. ولعل ذلك أحد أسباب جاذبية سندريللا لكلا الجنسين، على عكس بعض قصص البنات الأخرى مثل «ذات الرداء الأحمر».

ومثل قصة سيدنا يوسف الذي يتحول إلى خادم، وبشكل إعجازي ينجو من المصير المؤلم ويتحول إلى شيء عظيم يفوق تصور إخوته الذين يغارون منه، كذلك يحدث لسندريللا. ولكن حتى يصل المرء إلى هذا الصعود يدرك أنه ينبغي عليه أن يعاني طويلا «بين الرماد» وأن يكفر عن إحساس ما بالذنب وأن يكبت براءته وجدارته.

ومن أسرار جاذبية حدوتة سندريللا أنها تخاطب وعي الطفل الذي يتصور أنه ربما يستحق مصير سندريللا فعلا، وذلك بسبب مشاعر الغيرة التي تنتابه تجاه إخوته، أو بسبب المشاعر الأوديبية التي تنتابه تجاه أبويه (كراهية الابن لأبيه وكراهية البنت لأمها). وهو يخشى أن يكتشف الآخرون حقيقة مشاعره، وخاصة أبويه، ولكن البراءة المطلقة لسندريللا التي تجعل الجميع يصدقها ويحبها تقنعه بأنه يمكن أن يخفي مشاعره عن الآخرين وأن يبدو في براءة سندريللا، ماداموا يصدقونها هي!

السر الثاني هو رغبة الطفل في الاعتقاد أن منافسيه (زوجة الأب وبناتها) في منتهى الشر، وأنه مهما كانت مشاعره ومساوئه فإنها لا تقارن بشرور هؤلاء وشناعتهم، وأنه ليس مخطئا بالمرة إذا كان يشعر بالغضب تجاههم. ولعل المبالغة المتكررة في تصوير شناعة زوجة الأب وبناتها هدفها استخراج أكبر قدر من الغضب الذي يشعر به المتلقي ضد أمثالهم من المنافسين.

يردد الطفل لنفسه: إنهم يضطهدونني لأنني أفضل منهم ولكنني أعلم أنني أفضل منهم، على رغم كل هذه القذارة، التي يجعلونني أعيش فيها. وهذا شيء تؤكده نهاية الحدوتة.

لكن المصائب المبالغ فيها أيضا التي تحيق بسندريللا في البداية تشعر المتلقي بأنه أفضل حظا منها، وفي الوقت نفسه تثير قلقه ومخاوفه من احتمالات أن يحدث ذلك له، ثم يحرَّر من هذا القلق في النهاية السعيدة للقصة.

حذاء سندريللا

سندريللا هي أيضا حدوتة عن العلاقة المعقدة مع الأبوين، وعن الرحلة التي يقطعها المرء من الطفولة إلى البلوغ.

في كتابها «سندريللا: ثلاثمائة وأربعون وخمس تنويعات» تفحص ماريان رولف كوكس ٣٤٥ نسخة من حدوتة سندريللا في مختلف الثقافات واللغات وتبين العناصر المشتركة بينها.

احد اكثر هذه العناصر ترددا هو رباط القدم الدقيق الأنيق الذي يجعل الأمير - أو الفرعون أو ابن السلطان - يقع في غرام سندريللا، حتى قبل أن يراها.

وأقدم قصة معروفة لحكاية سندريللا، وهي النسخة الفرعونية، تتكون من عنصر اساسي واحد هو حكاية النسر أو الغراب الذي يخطف «صندل» المحظية الجميلة رادوبيس Rhodope ويسقطه على الفرعون الجالس في قصره، والذي يقع في غرام الصندل وصاحبته على الفور.

وينقل جوزيف بيديه في كتابه «الحواديت» القصة القديمة كما يلي:

«يحكي المصريون أن رادوبيس كانت فتاة جميلة وذات يوم بينما هي تستحم، والخادمات يحرسنها ويحتفظن بملابسها، هبط نسر بجوارها، وخطف فردة حذائها وطار بها إلى ممفيس، حيث يوجد الملك بسماتيك، وأسقطها على الفرعون،

ليلى مراد سندريلا رقم واحد

الذي أعجب بجمالها وروعتها فأمر بالبحث عن صاحبتها في مصر كلها. وعندما وجدها تزوجها.

تكشف هذه القصة أنه في مصر الفرعونية أيضا كان حذاء الأنثى يعد رمزا لأكثر الأشياء جاذبية في المرأة، ومثيرا لرغبة وحب الذكر، لأسباب قوية ولكن غير واعية.

ومن المعروف شغف الصينيين بالأحذية والأقدام الصغيرة باعتبارها علامة أنوثة المرأة، والقالب الحديدي الذي توضع فيه أقدام الفتيات حتى لا تكبر وتصبح «قبيحة».

وإذا كان الهوس بقدم وحذاء المرأة قد وصل إلى حدوده القصوى في الحضارة الصينية، فإن الأمر ليس قصرا عليها، كما تبين القصة الفرعونية.

وفي مصر الرومانية - كما تذكر كتب التاريخ - كانت أربطة القدم الفنية المصنوعة من المواد الثمينة شائعة منذ القرن الثالث الميلادي. وقد أصدر الأمبراطور الروماني ديوكليتيان Diocletian مرسوما عام ٣٠١ ميلادية بتحديد أسعار قصوى للأنواع المختلفة لأردية القدم ونص المرسوم على هذه الأنواع مثل «الشباشب النسائية المصنوعة من الجلد البابلي الثمين، المصبوغ باللون الأحمر أو القرمزي، والمطلي بالذهب.

ويمكننا أن نضيف هنا هوس المصريين الفاطميين والمحدثين بالقبقاب والشبشب والخلخال باعتبارها رموزا لأنوثة المرأة، وهو هوس يتردد باستمرار في الثقافة الشعبية من أغاني وأفلام وغيرها.

ويحتاج هذا الهوس إلى تحليل نفسي يفسره، من شأنه أن يساعدنا أيضا على فهم أحد المضامين الأساسية لقصة سندريللا.

هذا الحذاء الدقيق الذي ينزلق بسهولة لتدخل فيه قدم صاحبته، والذي يدل على أنوثتها، رمز واضح لرحم المرأة.

وفي نسخة شارل بيرو لسندريللا، يصبح الحذاء من الزجاج «الذي لا يمكن مطه والقابل للكسر بسهولة»، وهو تعبير ينطبق على غشاء البكارة.

وفي نسخة الأخوين جريم هناك وصف لبتر الأختين واحدة وراء الأخرى أجزاء من أقدامهما حتى يدخل الحذاء فيها لخداع الأمير، ولكن الدم الذي ينزف من أقدامهما يكشف حيلتهما، أما سندريللا فالحذاء ينزلق ليدخل قدميها بمنتهى السهولة.

وهذه القصة تشير إلى شيء آخر يتعلق بعفة سندريللا وهو أنها نظيفة لا دماء فيها، على عكس الدماء النازفة من أقدام أختيها والتي تذكر بفض البكارة وبالدورة الشهرية وبالختان أيضا!

ويشبه طقس ارتداء الحذاء إلى حد كبير طقس تبادل خاتم الزفاف ووضعه في الإصبع كتعبير عن الفعل الجنسي وقبوله.

> "عالم قصة سندريللا تهيمن عليه الفكرة المثالية بوجود عالم تسود فيه العدالة الأخلاقية، ويعبر انعدام العدالة في بيت سندريللا عن العالم المقلوب الذي يختل فيه النظام الطبيعي للأشياء مقارنة بالعالم المثالي"

ويتبادل كلا العروسين وضع الخاتم في إصبع الآخر كتعبير عن أن كلا منهما أصبح يمتلك عضوين جنسيين، مذكرا ومؤنثا بدلا من عضو واحد، وذلك لأن كلا منهما يصبح ملك الآخر. وهو ما يشير إليه وضع سندريللا قدمها داخل الحذاء.

ويعد «الشبشب» رمزا جنسيا بالفعل في الصين كما في أوروبا والشرق، وفي قبائل «المانشو» البدائية فإن كلمة «شبشب» تستخدم كتعبير سوقي عن المهبل.

وتذكر معظم نسخ سندريللا فقدان فردة الحذاء عقب الحفل الراقص مع الأمير، أو عقب الفخ الذي ينصبه الأمير للإيقاع بها في المرة الثانية من حضورها، كما تؤكد على هرب سندريللا. وهو ما يؤكد فكرة أن هروبها نوع من الحفاظ على عفتها، ويقوي الفكرة نصيحة الساحرة الطيبة لها بأن تعود إلى البيت قبل منتصف الليل، كما يفعل الآباء والأمهات المحدثون الخائفون على عفة ابنتهم إذا تأخرت ليلا.

من أوديب إلى لير

تحتوي معظم قصص سندريللا على هروب آخر للحفاظ على العفة، ولكنه هروب أكثر تعقيدا والتباسا.

في كل القصص التي جمعتها كوكس من أوروبا وأفريقيا وآسيا (في أوروبا مثلا جمعت قصصا من فرنسا وإيطاليا والنمسا واليونان وإيرلندا واسكوتلندا وبولندا وروسيا والبلاد الاسكندنافية) تهرب سندريللا من أبيها «غير الطبيعي» الذي يريد أن يتزوجها، وفي بعض النسخ يقوم أبوها بنفيها وطردها لأنها لا تحبه بالقدر الذي يطلبه منها، على الرغم من أنها تحبه بشكل كاف. وهذا الهروب أو النفي هو الذي يحولها إلى «فتاة رماد».. أو سندريللا. ويمكن أن نجد هذا العنصر في صورته المتطورة في مسرحية شكسبير «الملك لير»، حيث يطلب الأب من ابنته إعلان حبها وعندما يجد أنه غير كاف يأمر بنفيها.

ويكمن انجذاب الفتيات إلى هذه القصة غالبا في أمنيتهن بأن تكون هذه رغبة أبيهن الحقيقية فيهن.

وأيضا كنوع من القلب والإسقاط يقوم به عقل الطفل الذي يخشى من التعبير عن رغباته الأوديبية بوضوح. والإحساس الكامن بالذنب من هذه الرغبات هو الذي يجعل الطفل يشعر بأنه يستحق مصير سندريللا.

في أول قصة لسندريللا مسجلة في العالم الغربي المعروفة باسم «سندريللا القطة»، والتي جمعها جيامباتيستا بازيل، تعيش الفتاة مع أبيها وزوجته وتتعرف على سيدة جميلة تقنعها بقتل زوجة أبيها، فتفعل الفتاة ذلك فعلا، وتأتي السيدة لتتزوج من الأب ولكنها تحول حياة الفتاة إلى جحيم، وتشعر الفتاة بأن هذا الشقاء مبرر بسبب قتلها لأمها السابقة. ومن المدهش قدر التشابه بين هذه النسخة ورواية «لا أنام» لإحسان عبدالقدوس التي تحولت إلى فيلم من تمثيل فاتن حمامة وإخراج صلاح أبو سيف، وسوف نتعرض له لاحقا مع بقية الأفلام.

في النسخ اللاحقة من سندريللا يُخفى العنصر السابق ويؤكد على براءة سندريللا وكمال أخلاقها، ويخدم هذا الإخفاء لمشاعر الطفلة «السيئة» تجاه أبيها وأمها في تخفيف الانزعاج الذي يسببه التصريح بها، وفي الوقت نفسه يعطي القصة قوتها وطاقتها المحركة لمكبوتات وقلق الطفل - أو الراشد - الذي يستمع إليها والتنفيس عن هذه المكبوتات والقلق. ويتفق ذلك مع شعور الطفل الحقيقي الذي لا يعي «الذنب» نفسه ولكنه يشعر بالقلق الناتج عنه.

ويعبِّر عن هذه الرغبات والمخاوف عن طريق القلب والإسقاط أيضا، فكما يحدث في حالة الأب الذي يرغب في الزواج من الابنة تصبح الأم أو زوجة الأب هي التي تكره سندريللا وترغب في التخلص منها لتنفرد بالأب، والشيء نفسه مع أخوات سندريللا اللواتي يشعرن تجاهها بالحسد والغيرة.

بكاء سندريللا

أحد العناصر الأساسية الأخرى في قصة سندريللا هو فترة الشقاء والنواح ورثاء ذكرى الأم الطيبة. والتحول السعيد في حياة سندريللا لا يبدأ إلا عندما تصل إلى قاع الشقاء والمعاناة.

في القصص الشرقية يتعين على سندريللا أن تقوم بغزل رداء أو شيء مثله، وفي القصص الغربية يتعين عليها أن تفرز العدس من الحصى. وفي كل القصص تقريبا يتعين عليها أن ترثي أمها الراحلة وأن تصلي وتبكي قبل أن تأتي المعجزة.

من شأن هذا التكفير أن يعيد سندريللا إلى علاقتها الأولى بالأم في فترة الحمل والرضاعة، قبل دخول الأب وتعقد العلاقة بالأم، أو إلى ما يطلق عليه بيتلهايم فترة «الثقة الأساسية» Basic Trust التي يشعر فيها الطفل بأنه جدير بالحب وأنه محبوب ويحظى بالرعاية وأنه محور العالم، وهو ما يعطيه ثقة بنفسه وبالعالم الذي يعيش فيه.

هذه الفترة تنتهي مع دخول الرغبات الأوديبية ومع دخول الإخوة المتنافسين على حب الوالدين في هذا العالم، وأيضا مع صدمة الفطام وبداية التوجيه واللوم والعقاب التي يتعرض لهم الطفل لسبب أو لآخر.

وغالبا ما تأتي العودة إلى فترة «الثقة الأساسية» في شكل رمزي.

من ناحية تتمسك سندريللا بالبقاء في المطبخ بجوار الفرن وهي منطقة دافئة تقع في وسط البيت وتشبه الحياة في رحم الأم.

ومن ناحية أخرى تربي سندريللا شجرة أو حيوانا أموميا - بقرة، أو ماعز - وتتغذى على ثمار الشجرة أو لبن البقرة أو الماعز.

في الحكاية المصرية «اليتيمان والبقرة»، التي تدور حول أخوين، ولد وبنت، ماتت أمهما ويلقيان العذاب على أيدي زوجة الأب تعثر الفتاة على «بقرة وبنتها بترضع من بزازها ومش لاقية لبن فأعطتها البنت ميّه تشرب، وحطت قدامها لقمة عيش ناشفة»، وكانت النتيجة أن البقرة المسحورة أصبحت تعطي الطفلين «كل يوم أكل على صينية مليانة فياكلوا لحد ما يشبعوا».

والحكاية الفرنسية «آنيت الصغيرة» تشبه الحكاية المصرية كثيرا، حيث تتحول البقرة إلى خروف أسود تمنحه للطفلة السيدة العذراء. وفي كثير من قصص حوض البحر المتوسط يأتي هذا الحيوان في صورة ماعز، ومن الشائع في هذه البلاد استخدام حليب الماعز عوضا عن حليب الأم لتشابه المذاق والكثافة.

وفي «سندريللا» شارل بيرو والأخوين جريم، يأتي الرمز في شكل شجرة غنية بالثمار.

سعاد حسني.. سندريلا من أول لقطة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي معظم قصص سندريلا يتعرض هذا الحيوان أو الشجرة للذبح أو البتر بسبب غيرة زوجة الأب، ولكن سندريللا تجمع عظامه أو جزءا منه وتدفنه أو تزرعه فيعود إلى الحياة مجددا. هذا البعث الذي يذكرنا بأسطورة إيزيس التي جمعت أشلاء أوزيريس، والتي صنعت بدموعها نهر النيل الذي يغذي البلاد، يشير إلى قدرة فعل التكفير الذي تمارسه سندريللا على إعادتها إلى زمن «الثقة الأساسية» وإلى بعثه مجددا، ولو بشكل رمزي، حتى لو كان قد انتهى من الناحية المادية.

ومن المعروف أن فترة الرضاعة أو «الثقة الأساسية» هي المسؤولة غالبا عن درجة إحساس الإنسان بالأمان الداخلي والثقة بالنفس طوال حياته اللاحقة، خاصة في أوقات الأزمات والكوارث.

إن سندريللا، ومثل كل الحواديت السحرية، طقس درامي يهدف إلى استعادة الثقة بانتصار الخير وتخطي المحن التي يفرضها علينا العالم.

ولكنها قبل ذلك سرد درامي لرحلة تطور البنت من الميلاد إلى الرشد.

أولا تعيش البنت في رابطة جسدية وشعورية مع الأم، كجزء لا ينفصل عن جسدها، ثم تبدأ في الميل لأبيها وترغب في الاستحواذ على حبه، وعندئذ تصبح الأم والأخوات منافسات لها، على مستوى الواقع أو التخييل، وأمام العجز عن تحقيق هذه الرغبات وبسبب مشاعر الذنب الداخلي والإدانة الخارجية التي تتعرض لها الطفلة تشعر بأنها منبوذة ووحيدة ومضطهدة، ولكن مع مجيء فترة البلوغ والنضج تبدأ البنت في العودة إلى أمها مرة أخرى، ليس كمتنافسة، ولكن كشخص تتماهى معه وتتخذ منه مثالا لها، وفي هذه الفترة يظهر الأمير، أو الرجل الثاني في حياتها، كتعبير عن تخلصها من المشاعر الأوديبية وتوجيه رغباتها إلى شخص خارجي. ويكلل هذا الخروج من أوديب عادة بطقس الزفاف الذي تنتهي به الحواديت والأفلام، وهو ما ينقلنا إلى الجزء الأخير من قصة سندريلا الذي يصور علاقتها، مقارنة بعلاقة أختيها، مع الأمير.

العروس المناسبة

يرى بيتلهايم أن «سندريللا» ليست فقط عن التنافس بين الإخوة، ولكنها أيضا عن التنافس بين الجنسين الذي يحل بالعثور على العروس المناسبة والزواج منها.

وسندريللا هي العروس المناسبة لعدة أسباب. لقد أشرنا من قبل إلى التأكيد على نظافة سندريللا وعلى كمال جسدها، على عكس اختيها المبتورتي القدمين النازفتين. والأمير يخشى وينفر من هذا النزيف والبتر لأنه من ناحية يذكره بخوفه من الخصاء، ولأنه يثير فيه الخوف من المرأة المخصية - التي من دون عضو ذكورة أو المختونة - التي تسعى إلى تعويض هذا النقص بالاستحواذ والسيطرة، وهو ما تدل عليه شخصية زوجة الأب وابنتيها، على عكس سندريللا الكاملة الجسد والمكتفية. وقد أشرنا إلى هرب سندريللا المتكرر من الأمير - على عكس أختيها اللتين تفرضان نفسيهما عليه، وهو ما يشير إلى أن سندريللا ليست عدوانية وأنها يمكن أن تكون صبورة جنسيا إلى أن يأتي إليها الأمير ويختارها ويقوم بوضع الحذاء في قدمها بنفسه.

ولكن سندريللا ليست سلبية تماما، وعندما يحين الوقت يمكن أن تصبح إيجابية أيضا، بناء على رغبة الأمير، وهو ما يشير إليه قيامها بوضع قدمها في الحذاء قبل أن يقوم الأمير بذلك وأيضا سهولة انزلاق الحذاء في قدمها.

وأخيرا تحرص سندريللا على أن يراها الأمير في حالتها المتواضعة - بملابسها القذرة - وهذا الوضع الذي يرمز إلى رغباتها ونشاطها الجنسي، بما أن الجنس يرتبط في أذهان البنات بالقذارة، يشير إلى أن الأمير لا «ينزعج» من هذه القذارة، ولكنه يحبها ويقبلها كما هي.

فاتن حمامة في «أفواه وأرانب»

وجوه سندريللا

تختلف النسخ العديدة من سندريللا، مثل كل القصص الشعبية من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر، حسب ما يجري عليها من إضافة وحذف واستبدال لتناسب البيئة والأفكار والمحاذير السائدة.

وكما هي العادة تتسم النسخ «الرسمية» - المكتوبة والمطبوعة على نطاق واسع - بالتنقيح والتهذيب على عكس النسخ الشفهية الأكثر صراحة وفظاظة أحيانا.

قلنا إن إحدى النسخ القديمة من سندريللا الأوروبية كانت تحتوي على قتل زوجة الأب الأولى وعلى أب يحاول النوم مع ابنته، وبعضها الآخر يحتوي على زوجة أب تقوم ببتر أطراف سندريللا غيرة منها، ومعظمها يحتوي على انتقام مهول من زوجة الأب وبناتها.

في الحكاية الفرنسية «زوجة الأب الشريرة» والحكاية المصرية «الشاطر عزيز والشاطرة عزيزة» تقتل زوجة الأب الأخ الصغير وتمزقه وتطبخه على العشاء لزوجها.

الحكاية المصرية «أمنا الغولة» تنص على أن زوجة الأب هي التي تغار من «ست الحسن» - الاسم المصري لسندريللا - لأنها أجمل من ابنتها، وعندما تتآمر مع ابنتها تكون العاقبة أن الأخت القبيحة تزداد قبحا وبشاعة، بينما تمرض زوجة الأب كمدا. أما في الحكاية الفرنسية «الفتاتان القبيحة والجميلة» فالمرأة هي أم الاثنتين وهي تعهد بالعمل الشاق للابنة الكبيرة القبيحة على الرغم من أن أخلاقها أفضل من أخلاق أختها الجميلة الصغيرة، ولذلك تكون مكافأة القبيحة أن تصبح أكثر جمالا بينما تتحول الجميلة إلى القبح، مما يزيد من حنق الأم على الابنة الكبيرة، وتكون النتيجة أن يقوم العفريت بخطف الابنة الصغيرة إلى الأبد، فلا تبقى إلا الابنة الكبرى مع أبيها وأمها اللذين لا يحبانها!

> ”تختلف النسخ العديدة من سندريللا، مثل كل القصص الشعبية، من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر حسب ما يجري عليها من إضافة وحذف واستبدال لتناسب البيئة والأفكار والمحاذير السائدة“

وفي الحكاية المصرية «الرجل الذي ولد بنتا» نجد إشارات قوية للعلاقة بين الابنة وأبيها. فالأب هو الذي يلدها أصلا، بدلا من الأم، عندما يأكل تفاح «الحبل» بالخطأ وهو ما يفسر غيرة الأم الشديدة من الابنة، حتى أنها تأمر الأب بالتخلص منها قبل أن يلدها - وتنص الحكاية على أن الأم أمرته بالتخلص من الطفل إذا كان بنتا، أما لو كان ولدا لأمرته أن يعود به إليها!

ولكن الأب لا يتخلص من الابنة بل يخفيها في الغابة فوق شجرة عالية تطلق عليها الابنة «شجرة أبويا» وهناك تلتقي بابن السلطان الذي لا يستطيع الوصول إليها فوق شجرة أبيها العالية، إلا عندما تقرر الفتاة أن تترك «حجْر» الأب وتتزوج الأمير، والغريب أن الحكاية تواصل مضمونها الأوروبي بطريقة أخرى، فأم الأمير تغار من زوجته وتعذبها في غيابه فتأخذ عينيها ثم قدميها ثم يديها وتلقي بها في الطريق، والأكثر من ذلك أنها تتناول مشروبا سحريا يعيد إليها شبابها في صورة زوجة الابن، وعندما يعود من السفر تعيش معه وتحمل منه. ولا يعود كلا الحبيبين إلى الآخر إلا عندما يقتل ابن السلطان أمه ويتزوج من امرأته الحقيقية!

النسختان الأوسع شهرة عالمية لحكاية سندريللا، وهما نسخة شارل بيرو والأخوين جريم تحملان أيضا اختلافات توضح عمليات التبديل والإحلال والتنقيح التي يقوم بها كتاب الدراما.

بيرو كان شخصا محافظا وأكثر مراعاة للذوق البورجوازي والحس «الأخلاقي» الرسمي، ومن هنا نجد الاختلافات التالية مثلا:

بيرو يجعل سندريللا سلبية جدا، فهي التي تفضل أن تنام بجوار الرماد، بينما لدى الأخوين جريم نجدها تجبر على ذلك.

وعند بيرو تبادر سندريللا إلى تجميل أختيها وتصفيف شعرهما من أجل الحفل، بينما عند جريم تجبرها الأختان بإجبارها على تصفيف شعرهما ومسح حذاءيهما، وهي تفعل ذلك باكية.

وعند بيرو لا تفكر سندريللا في الذهاب إلى الحفل، ولكن أمها الروحية تظهر لها وتخبرها بأنها لا بد من أن ترغب في الذهاب. أما عند جريم فهي التي تلح على زوجة الأب لتذهب وتؤدي كل الأعمال الصعبة التي تطلبها منها، وهي أيضا التي تقرر أن تترك الأمير وتغادر الحفل بينما عند بيرو تضطر إلى ذلك بناء على توجيهات أمها الروحية.

عند بيرو تحتضن سندريللا في النهاية أختيها وتخبرهما أنها تحبهما من كل قلبها وترغب في أن تحظى بحبهما، وبعد زواجها من الأمير تخصص لهما مكانا في القصر، وتشرف على زواجهما. أما عند جريم فالأختان تنالان عقابا بشعا، فتبتر قدماهما وتفقأ عيناهما إلى الأبد.

وقبل أن ننتقل إلى الأفلام أود لفت الانتباه إلى شيئين أخيرين يتعلقان بحدوتة سندريللا.

البعد الطبقي للحكاية، المتمثل في فقر سندريللا أمام أمير البلاد، لا يُعتبر مشكلة خاصة في الحكايات القديمة، وهو على أي حال جزء آخر من الوضع المتدني جنسيا لسندريللا. ولكن الحدوتة هي أيضا قصة صعود طبقي كان يجري إخفاؤه عادة بذكر أن والد سندريللا كان ملكا أو نبيلا ثريا في الماضي، ففي الوقت الذي صيغت فيه هذه الحواديت كان النسب هو مقياس الطبقة، أما المال فكان مجرد مظهر لها، ووسيلة تستخدم أحيانا لشراء النسب. وسوف نلاحظ هذا الخط الطبقي عند الحديث عن الأفلام المصرية قبل وبعد ثورة يوليو.

في كتابه «ثنائيات غير محتملة» Unlikely Couples ينظر أستاذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفلسفة والمحلل السينمائي توماس وارتنبرج إلى حدوتة «سندريللا» باعتبارها قصة عن التصحيح الأخلاقي الاجتماعي. فالظلم الذي مورس ضد سندريللا البريئة يتحول إلى صعود اجتماعي مفاجئ يعدل ميزان العدالة الأخلاقية، والحكاية تؤكد لنا أن الكون عادل، وأن الإنسان يلقى ما يستحقه في نهاية المطاف.

ولكن «سندريللا» - كما يشير وارتنبرج - لا تحمل في الحقيقة نقدا للطبقية أو التراتبية Hiererchy، وإنما إدانة للذين ينعمون بمراتب لا يستحقونها في هذه التراتبية، مثل زوجة أب سندريللا وبناتها. وبكلمات أخرى فإن التراتبية مبررة مادام الذين يحتلون القمة، مثل سندريلا، يستحقونها. وتعتمد شرعية سندريللا هنا على شرعية التمايز Meritocrecy الاجتماعي بين الأفراد، وهو في هذه الحالة التمايز الأخلاقي، حيث يستحق أصحاب الفضائل والخلق أن يسودوا الأدنى منهم أخلاقيا، وحيث يفسر انقسام المجتمع إلى طبقتين أو أكثر بأنه نتيجة التمايز الأخلاقي بين الأفراد.

عالم قصة سندريللا تهيمن عليه الفكرة المثالية بوجود عالم تسود فيه العدالة الأخلاقية ويعبر انعدام العدالة في بيت سندريللا عن العالم المقلوب الذي يختل فيه النظام الطبيعي للأشياء مقارنة بالعالم المثالي. وتصبح إعادة هذا العالم المقلوب إلى وضعه الصحيح هدف القصة.

ولكن العاملين اللذين يحددان هذا التصحيح هما أم سندريللا الميتة التي تحول سندريللا من خادمة إلى فتاة باهرة الجمال، وهي تجسيد لدور الوراثة التي يؤكدها مقاس قدمها الصغير. فالأمير يعلن أنه سيتزوج من الفتاة التي تدخل قدمها في الحذاء بغض النظر عن أي شيء آخر.

العامل الثاني الذي يتوقف عليه التصحيح الأخلاقي هو الأمير الذي يتعلق الأمر باختياره بين أختيها الشريرتين وسندريللا.

من ثم فإن القصة تدعم الطبقية بتركيزها على دور الوراثة في تمايز الأفراد وعلى كون القصر الحاكم مصدرا للعدالة.

الشيء الثاني الذي أود الإشارة إليه يتعلق بمشاعر سندريللا تجاه الأمير. فالأمر يبدو كأن زواجها منه مجرد وسيلة للخروج من شقائها ووضعها المتدني، ونادرا ما يشار إلى عواطفها نحوه.

يشرح بيتلهايم في كتابه «استخدامات الفتنة» الدروس الاجتماعية والأخلاقية التي يتعلمها متلقي الحكاية. تعلمنا «سندريلا» أن يحافظ المرء على أفضل ما في ماضيه (ذكرى الأم الطيبة) وأن يبقى مخلصا لقيمه على الرغم من عداء الآخرين وشناعاتهم تجاهه. كما تعلمنا أن المرء ينبغي أن يعاني وأن يصل إلى القاع أحيانا قبل أن يصعد إلى القمة، وأن هذه المعاناة هي ما يصنع هويتنا، كما تعلمنا أن المرء يحتاج إلى الشر كما يحتاج إلى الخير حتى ينضج ويتطور نحو إدراك الفارق بين الخير والشر وتنمية عزيمته ومبادرته الشخصية، وفصل الذات عن الوالدين، والمصير الذي تتعرض له أختا سندريللا اللتان تفشلان في الانفصال عن الأم يوضح ذلك.

> ”أقدم قصة معروفة لحكاية سندريلا هي النسخة الفرعونية، وتتكون من عنصر أساسي واحد، هو حكاية النسر أو الغراب الذي يخطف حذاء الجميلة رادوبيس ويسقطه على الفرعون الجالس في قصره“

ولكن نضوج سندريللا لا يزال ناقصا.

يتساءل بيتلهايم في النهاية «.. ولكن هل تحب سندريلا الأمير؟».

سوف نلاحظ تطور هذا الخط أيضا مع تطور الخط البياني لوضع المرأة في المجتمع خلال الفترة التي صنعت الأفلام التي سيأتي ذكرها.

طريق السندريللا

يقال إن ليلى مراد هي أول ممثلة مصرية يطلق عليها لقب سندريللا. الذي أصبح لازمة لعدد من النجمات أشهرهن سعاد حسني.

والحقيقة أن أول ممثلة لعبت دور سندريللا بوضوح هي صباح في فيلم «القلب له واحد» (إخراج هنري بركات ١٩٤٥) الذي كتبه بركات أيضا بالمشاركة مع بديع خيري وذكر في عناوينه أنه مأخوذ عن «سندريللا» للأخوين جريم.

يبدأ الفيلم بعودة سعاد (صباح) إلى بيت أبيها (سليمان نجيب) بعد سنوات قضتها في المدرسة الداخلية، مما يثير استياء زوجة أبيها الشريرة (ميمي شكيب). وتسعى زوجة الأب إلى تزويج ابنتها منى (منى) من ابن الباشا الثري رؤوف (أنور وجدي). ترفض الزوجة اصطحاب سعاد إلى إحدى الحفلات، فتبقى سعاد في البيت تغني وتبكي مع خدام البيت وعلى رأسهم فردوس محمد، التي اشتهرت بدور الأم الطيبة. وسوف نلاحظ هنا أن الشجرة والحيوانات المسحورة في الحكايات الشعبية تستبدل بشخصيات ثانوية، تساعد البطل بطرق عجيبة.

وعندما تعود زوجة الأب وتكتشف أن الخدم ساعدوا سعاد على الالتقاء برؤوف الذي وقع في حب سعاد، تطردهم زوجة الأب من البيت (زوجة الأب تقتل الحيوان أو تقطع الشجرة).

تحاول زوجة الأب إجبار سعاد على الزواج من شخص لا تحبه فتهرب من البيت لتعيش مع جدتها (الأم الأصلية تبعث بطريقة أخرى) ولكن رؤوف يبحث عنها ويوقظ رجولة الأب الذي يستعيد سيطرته على البيت ويبارك زواج سعاد ورؤوف.

أنور وجدي بطل هذا الفيلم الذي مارس كتابة السيناريو والإخراج أيضا صنع، في العام التالي مباشرة، فيلم «ليلى بنت الأغنياء» (إخراج أنور وجدي ١٩٤٦) الذي يحتوي على عناصر مباشرة من «سندريللا»، على الرغم من أن عناوينه نصت على أنه مقتبس عن الفيلم الأمريكي «حدث ذات ليلة» It Happened One Night (فرانك كابرا ١٩٤٣).

والفيلم الأمريكي الذي لعب بطولته كلارك جيبل وكلوديت كولبرت أعيد إنتاجه عام ١٩٥٣ في فيلم شهير آخر هو «إجازة في روما» Roman Holiday من بطولة أودري هيبورن وجريجوري بيك، وقد اقتبس الأخير بدوره في الفيلم المصري «يوم من عمري» (عاطف سالم ١٩٦١) من بطولة عبدالحليم حافظ وزبيدة ثروت.

في «ليلى بنت الأغنياء»، تعيش ليلى (ليلى مراد) مع أبيها الباشا وزوجة أبيها المتسلطة وتهرب ليلة زفافها إلى عريس أبله فرضته عليها زوجة الأب، ويعتقد الجميع أنها ماتت عقب العثور على سيارتها محطمة وفردة من حذائها الذي كانت تنتعله في حفل الزفاف.

الطريف هنا هو الطريقة التي جرى بها دمج هروب سندريللا، الهروب من الأب المتمثل في العريس الأبله - الأطفال البلهاء نتاج زواج الأقارب غالبا! - والهروب من الحفل والأمير مخلفة فردة الحذاء.

يسافر الصحافي وحيد (أنور وجدي) إلى القرية التي جرى فيها الحادث ويعثر على فردة الحذاء الثانية ويحتفظ بها.

ليلى، الهاربة، المنفية، تتحول إلى فلاحة شريدة، تغني إحدى الأغاني الحزينة فيسمعها وحيد وعندما يقترب منها تفر هاربة.

سوف نلاحظ أن الغناء في سينما الميلودراما يصبح بديلا للبكاء والرثاء والصلاة في حالة السندريللا.

وحيد الذي يبدأ بالبحث عن صاحبة الصوت يتعثر في بيت خاطئ وفتاة أخرى يكتشف أنها ليست الفتاة التي يبحث عنها، كما يحدث للأمير مع أختي سندريللا.

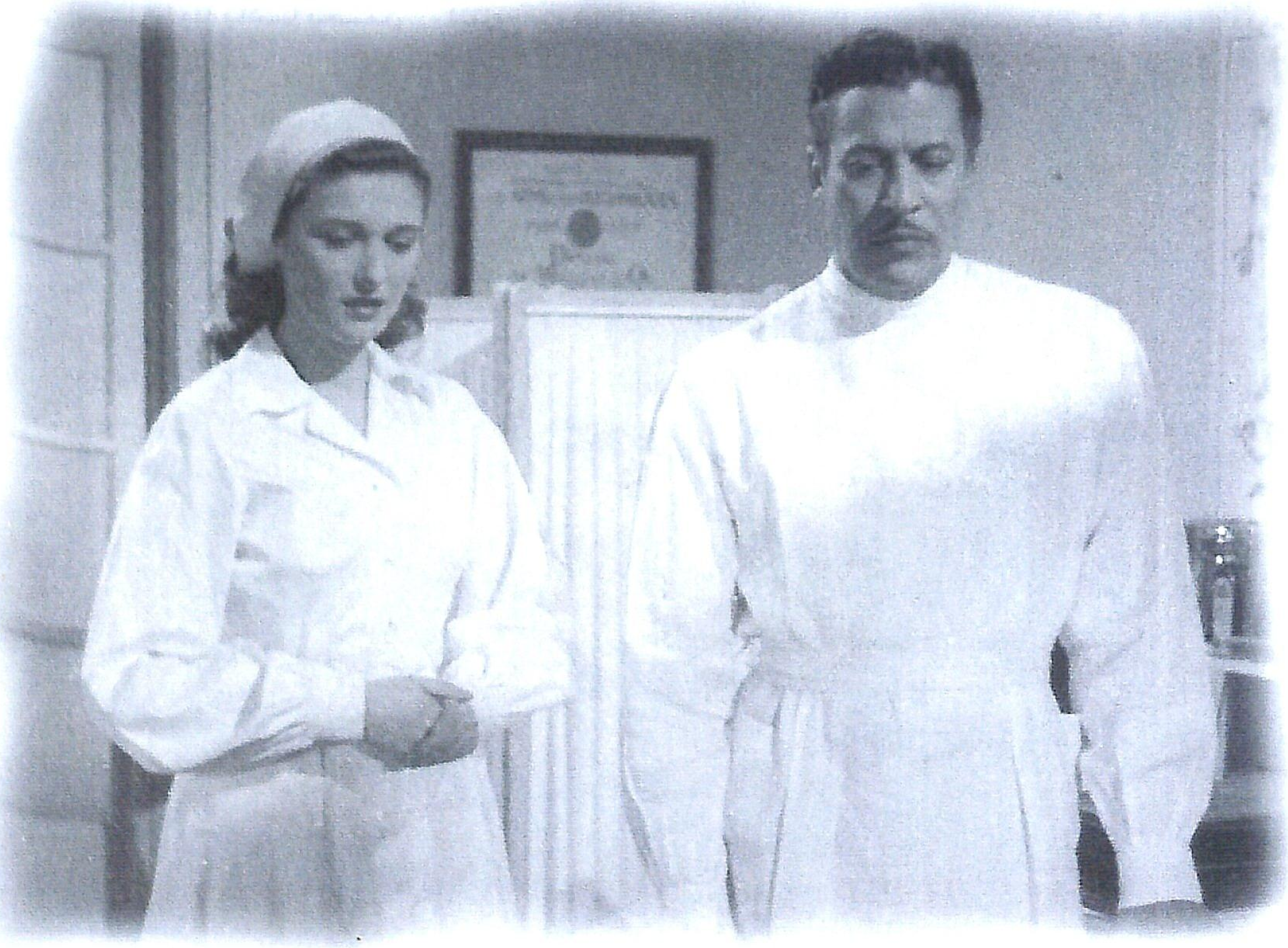
يعثر وحيد على الفتاة المقصودة ويقضيان بعض الوقت معا، ويعرف أنها الفتاة الهاربة بفضل فردة الحذاء التي يحتفظ بها.

يخبر وحيد الباشا وزوجته أن ليلى على قيد الحياة. وتعود ليلى إلى بيت أبيها غاضبة من وحيد، وتُجبر على الزواج من العريس الأبله، لكنها تهرب ثانية، ويدرك الباشا تآمر زوجته فيطلقها، ويجري الأب ووحيد خلف ليلى، ويلحقان بها ليتزوجها وحيد.

على الرغم من أن هذه النسخة من سندريللا تجعل الفتاة هي ابنة الباشا الثرية على عكس الصحافي الشاب الذي ينتمي إلى الطبقة المتوسطة، إلا أن الفيلم يخلو من التعليق على هذه النقطة، على عكس النسخة التي صنعت عام ١٩٦١ (يوم من عمري) التي يشار فيها بوضوح إلى الفارق الطبقي بين الصحافي صلاح (عبدالحليم حافظ) وابنة المليونير نادية (زبيدة ثروت).

في النسخة الأخيرة يأخذ «الأمير» من شخصية سندريللا بعض صفاتها، فهو الذي يبهرها - بغنائه وشخصيته الجميلة - وهو الذي يهرب منها خشية من الفارق الطبقي بينهما، وهو الذي يقضي فترة تعيسة قبل أن تعود لتبحث عنه في النهاية.

إذا كانت سندريللا القديمة نتاج مجتمع ريفي إقطاعي طبقي والمرأة فيه مجرد موضوع لرغبات الرجال، فإن النسخ الحديثة، التي يصبح الأمير فيها هو الطرف الأفقر، والتي تقوم فيها السندريللا بالمبادرات نحوه،



مريم فخر الدين.. سندريلا من نوع مختلف

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

هي نتاج مجتمع مدني صناعي يؤمن بالعصامية وبذاتية المرأة.

ويمكن فهم هذا التطور جيدا إذا وضعنا «ليلى بنت الأغنياء» في سياقه ضمن سلسلة الأفلام التي تحمل اسم «ليلى...» والتي أخرجها توجو مزراحي خلال فترة الأربعينيات، وهي «ليلى بنت الريف» ١٩٤١، «ليلى بنت مدارس» ١٩٤١، «ليلى» ١٩٤٢، «ليلى في الظلام» ١٩٤٤.

في كل هذه الأفلام تلعب ليلى مراد دور الفتاة المتدنية طبقيا أو ثقافيا أو جنسيا أو بدنيا التي يرضى بها الأمير بعد أن تثبت مزاياها الأخرى.

في «ليلى بنت الريف» تلعب دور فتاة ريفية تتزوج من ابن عمها ابن المدينة المتحضر العابث، ولكنها تثبت له أنها أفضل من بنات المدينة.

في «ليلى بنت مدارس» تلعب دور الفتاة المتعلمة التي تأتي للعيش مع ابن عمها المعقد من النساء بسبب خيانتهن ولكنها تثبت له أنها وفية ومخلصة.

في «ليلى» تلعب دور غادة الكاميليا، الغانية التي يحبها ابن الباشوات، وتثبت له بتضحيتها بهذا الحب أنها صاحبة قلب من ذهب.

وفي «ليلى بنت الظلام» تصاب بالعمى نتيجة حادث، وتقرر أن تضحي بحبها حتى لا تتعس الأمير، ولكنه يتمسك بها.

عقب هذه السلسلة ترتبط ليلى مراد فنيا وزوجيا بالمخرج والممثل أنور وجدي. وفي عام ١٩٤٦ يأتي فيلمها الأول «ليلى بنت الفقراء»، الذي يحمل بعض بذور قصة سندريللا، مثل الوالد الطيب السلبي والأم المتسلطة التي تدفع ابنتها إلى الكذب لتخفي فقرها وتبحث عن عريس غني.

تتسلل ليلى بناء على نصيحة صديقة لها إلى حفل للباشوات وتدعي أنها سليلة باشا يحمل بالمصادفة اسم والدها. ويقع ابن الباشوات وحيد (أنور وجدي) في حبها ويتقدم مع أبيه لخطبتها، ولكنه يكتشف كذبتها فيحتقرها ويهينها. ولكن الباشا الذي تنتحل ليلى اسمه (بشارة واكيم) يدافع عنها، فهو باشا طيب ويحب الفقراء ويعلن أنه سيترك لليلى كل ثروته، وأخيرا تحاول الصديقة التي كانت تطمع في وحيد أن توقع بينه وبينها، ولكن الحب ينتصر ويذهب الجميع للاحتفال بالزفاف في حي السيدة زينب الشعبي.

لا يمكن فصل البعد الطبقي الواضح في هذا الفيلم عن شخصية كاتبه ومخرجه أنور وجدي، ابن الطبقة المتوسطة الفقيرة العصامي الذي صعد إلى قمة النجومية بجهده الفردي وليس بنسبه، أو عن التحولات العنيفة التي كان يفور بها المجتمع المصري في هذه الفترة، عقب نهاية الحرب العالمية الثانية وفي ذروة المطالبة بالاستقلال.

ومن ثم يمكن أن نفهم التحول الذي طرأ على شخصية سندريللا في فيلمه التالي «ليلى بنت الأغنياء»، فقد أصبحت ليلى هي الطرف الأغنى، ولكن ذلك لم يعن مطلقا أنها أفضل من الصحافي العصامي.

يحتوي فيلم «حلاوة» (إبراهيم عمارة ١٩٤٩) على «تيمة» العلاقة المحرمة مع الأب بطريقة درامية ماكرة، ولكن من عمر مسرحية «الملك أوديب».

حلاوة (ليلى فوزي) تموت أمها وهي طفلة، أما أبوها فرفض الاعتراف بها وتخلص منها. وعندما تكبر وتعمل ممثلة يلتقي بها أبوها فيقع في حبها. في الوقت نفسه يقع في حبها ابن عمها، وعندما تنكشف الحقائق في النهاية يعترف الأب ببنوته لها وترفض هي ابن العم لتتزوج من شاب فقير تحبه.

عنصر الأب المعتدي بالطبع حوَّر في معظم الأفلام اللاحقة إلى عريس عجوز تحاول زوجة الأب أو الأب فرضه على الفتاة، أو إلى أب بالتبني، أو زوج أم، أو سيد وخادمته.

التحوير نفسه تعرض له بشكل أقل عنصر المنافسة مع الأخوات، حيث تتحول الأخت إلى ابنة عم الأخير أو إحدى قريباته أو إلى صديقة حسودة.

وقد شهد النصف الأخير من الأربعينيات والنصف الأول من الخمسينيات عددا كبيرا من الأفلام التي تحتوي على عنصر أو أكثر من حدوتة سندريللا سوف نذكر بياناتها الأساسية والعناصر التي تحتويها، قبل أن نستطرد في تحليل بعضها.

«ملاك الرحمة» يوسف وهبي ١٩٤٦، فاتن حمامة: زوجة الأب الشريرة، انهيار العلاقة بين الأب وابنته

«السجينة رقم ١٧» إخراج عمر الجميعي ١٩٤٩ تمثيل ماري كويني: موت الأم، الهرب من العريس العجوز، المنافسة مع ابنة عم الأمير.

«هدى» حلمي رفلة ١٩٤٩، نور الهدى: زوجة الأب الشريرة، الهرب من البيت.

«أمينة» جوفريدو ألسندريني ١٩٤٩، سميحة توفيق: زوجة الأب الشريرة.

«لهاليبو» حسين فوزي ١٩٤٩، نعيمة عاكف: اليتم، الهروب من الأب بالتبني، العثور على الأمير الثري.

«كيد النساء» كامل التلمساني ١٩٥٠، مديحة يسري: اليتم، اشتهاء الأب بالتبني، الهرب منه، العثور على الأمير.

«ليلة غرام» أحمد بدرخان ١٩٥١، مريم فخر الدين: اليتم، الغيرة بين الأختين، النفي، العثور على الأمير (ولكن الموت عقب رفض أسرته لارتباطه بها).

«الشرف غالي» أحمد بدرخان ١٩٥١، نور الهدى: الهرب من الاعتداء، العثور على الأمير (الفتاة خادمة والمعتدي هنا هو والد الأمير!).

«أنا بنت ناس» حسن الإمام ١٩٥١، فاتن حمامة: اليتم، الهرب من الشقاء على يد العمة، بعث الأم الأصلية (الجدة)، الهرب من العريس العجوز الشرير، التفكير في الخدمة في البيوت، الشقاء على يد زوجة الأخ، العثور على الأمير.

«أشكي لمين» إبراهيم عمارة ١٩٥١، فاتن حمامة: اليتم، العجوز الشرير، العثور على الأمير، محاولة الاعتداء من الشرير، التئام الشمل مع الأمير.

«الدم يحن» السيد زيادة ١٩٥٢، درية أحمد: زوجة الأب الشريرة، الهرب من العجوز الشرير، العمل كخادمة في منزل الأب، الشقاء على يد زوجة الأب (مجددا).

«زمن العجايب» حسن الإمام ١٩٥٢، فاتن حمامة: الشقاء على يد الأم (الحقيقية!).

«كأس العذاب» حسن الإمام ١٩٥٢، فاتن حمامة: اشتهاء الأب (الحقيقي!) لابنته.

«أنا وحدي» بركات ١٩٥٢، سعاد محمد وماجدة: تنكر الشقيقين في ملابس الأثرياء، العثور على الأمير، الشقاء، الأمير يوافق بعد تردد.

«السر في بير» محمد رحمي ١٩٥٣، سميحة توفيق: الهرب ليلة الزفاف من العريس المفروض، العثور على الأمير.

«عائشة» جمال مدكور ١٩٥٣، فاتن حمامة: الأب الشرير، مغادرة البيت، العثور على أب بديل طيب، العثور على الأمير.

«اشهدوا يا ناس» حسن الصيفي ١٩٥٣، شادية: الأب الفاسد.

(مقامر وله عشيقة راقصة ويتسبب في فضيحة ابنته)، العثور على الأمير، الهرب من الأمير خجلا، قبول الأمير بها.

«لحن حبي» أحمد بدرخان ١٩٥٣، صباح: زوجة الأب الشريرة، الأب السلبي، الشقاء، العثور على الأمير وإثبات البراءة.

«جنون الحب» محمد كريم ١٩٥٤، راقية إبراهيم: التنافس الشرس مع الأخت، براءة السندريللا المطلقة، الشقاء الطويل، العثور على الأمير، محاولة الأخت الإيقاع بينهما، مكافأة سندريللا وعقاب الأخت الشنيع.

«الأرض الطيبة» محمود ذو الفقار ١٩٥٤، مريم فخر الدين: النفي بعيدا عن الأب، الشقاء على يد زوجة الأب، العثور على الأمير.

«عرايس في المزاد» حسن الصيفي ١٩٥٥: كريمان، عايدة هلال: الهرب من الأب المعتدي (من قبل الأخوات الثلاث)، الهرب من العريس المفروض.

«قلوب حائرة» إبرهيم عمارة ١٩٥٦، زهرة العلا: موت الأم الطيبة، زوجة الأب الشريرة، الهرب من البيت، الهرب من المعتدي، العثور على الأمير، إثبات البراءة للأمير.

> "إذا كانت سندريللا القديمة نتاج مجتمع ريفي إقطاعي طبقي، المرأة فيه مجرد موضوع لرغبات الرجال، فإن النسخ الحديثة التي يصبح الأمير فيها هو الطرف الأفقر والتي تقوم فيها سندريللا بالمبادرات نحوه، هي نتاج مجتمع مدني صناعي يؤمن بالعصامية وبذاتية المرأة"

زبيدة ثروت في «يوم من عمري»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«دايما معاك» بركات ١٩٥٤، فاتن حمامة: اليتم، الأخت الشريرة، الهرب، العثور على الأمير، الهرب من الأمير، التئام الشمل (وان كان نتيجة تخليها هي عن الثروة التي ورثتها من أجل الأمير الفقير).

«القلب له أحكام» حلمي حليم ١٩٥٦، فاتن حمامة: اليتم، الأم الأصلية الطيبة، (الجدة)، العجوز الطامع فيها، العثور على الأمير، الهرب من الأمير، اطلاع الأمير على أصلها، المتنافسات على حب الأمير، انتصار سندريللا عليهن.

«لا أنام» صلاح أبو سيف ١٩٥٧، فاتن حمامة: العيش في حب الأب، دخول زوجة الأب، التخلص من زوجة الأب الأولى الطيبة («سندريللا القطة»)، الشقاء على يد زوجة الأب (الثانية).

«الشيطانة الصغيرة» حسن الإمام ١٩٥٨، سميرة أحمد: الهرب من الأب المعتدي، العثور على الأمير، التنافس على الأمير مع الطامعين فيه، تمسك الأمير بها.

«أحبك ياحسن» حسين فوزي ١٩٥٨، نعيمة عاكف، الهرب من زوج الأم المعتدي، العثور على الأمير، الهرب منه (بادعاء أنها لاتحبه حتى يرجع لأبيه)، الهرب من الأب المعتدي (والد الأمير هذه المرة!)، إثبات البراءة.

«غرام الأسياد» رمسيس نجيب ١٩٦٠، لبنى عبدالعزيز، (المقتبس عن «سابرينا» الأمريكي إخراج بيلي وايلدر وبطولة أودري هيبورن ١٩٥٤): العيش مع الأب، ترك بيت الأب (للتعلم في الخارج)، العثور على الأمير، الهرب من الأمير، تمسك الأمير بها.

«التلميذة» حسن الإمام ١٩٦٠، شادية: التنافس بين البنات، الفقيرة والثرية، الشقاء والعمل كخادمة، العثور على الأمير (وفقدان العذرية معه)، الهرب أمام الأمير (الذي يتهرب منها)، الهرب من العجوز المعتدي، إثبات البراءة، العودة إلى الأمير.

«يوم بلا غد» بركات ١٩٦٢، مريم فخر الدين: فقدان الأم، محاولة الاعتداء من قبل الأب (بالتبني)، الهرب من الأب، العثور على الأمير، إخفاء هويتها عن الأمير، الإحساس بالنقص البدني (لأنها مشلولة الأطراف ... راجع الحكايات الشعبية!)، استمرار الأب في محاولات الاعتداء، التخلص من الأب المعتدي واللقاء بالأمير.

«الشموع السوداء» عز الدين ذو الفقار ١٩٦٢، نجاة الصغيرة: اليتم وفترة النفي، العثور على الأمير، صد الاعتداء من قبل الشرير (شقيق الأمير) الهرب من الأمير، الشقاء مجددا، إثبات البراءة، لم الشمل مع الأمير.

«هل أنا مجنونة» أحمد ضياء الدين ١٩٦٤، سميرة أحمد، التعلق المرضي بالأب، دخول زوجة الأب الشريرة، العثور على الأمير، فقدان الأمير، الهرب من اعتداء رجل آخر، إثبات البراءة، العودة إلى الأمير.

”يقال أن ليلى مراد هي أول ممثلة مصرية يطلق عليها لقب سندريلا. والحقيقة أن أول ممثلة لعبت دور سندريلا بوضوح هي صباح في فيلم “القلب له واحد” إخراج هنري بركات الذي ذكر في عناوينه أنه مأخوذ عن “سندريلا” للأخوين جريم“

فاتن حمامة ... وكراهية الأم

من اللافت في التنويعات التي سبق ذكرها هو المسار الذي اتخذته أفلام فاتن حمامة بالتحديد، فعقب مجموعة من الأفلام التي لعبت فيها دور الفتاة المغلوبة على أمرها تماما، والتي بدأت بفيلم «أنا بنت ناس» يأتي لفاتن حمامة دور الفتاة الشريرة التي توقع بين أبيها وزوجته وتنال العقاب على ذلك بزواج الأب من امرأة أخرى شريرة وخائنة.

وكما أوضحنا، فإن هذه القصة ما هي إلا تنويع آخر على سندريللا، تنويع قديم جدا قبل أن تطرأ التحسينات ومحاولات إخفاء الخلفيات النفسية الداكنة للقصة. ولصلاح أبو سيف فضل اكتشاف هذه الأبعاد بنظرته الأكثر واقعية على عكس صانعي أفلام الميلودراما التقليدية.

من اللافت أيضا فيلم «زمن العجايب» الذي تنال فيه الفتاة أمر العذاب على يد أمها الحقيقية.

في هذا الفيلم تفقد نعمت الفتاة المريضة الأب المنحرف، مدمن الخمر والقمار، عندما يعجز عن شراء الدواء لها، وعندما تنتقل للحياة مع أمها (زوزو نبيل) في بيت زوجها الثاني لا تقبل الأم وجودها إلا كخادمة، وتكون النتيجة أن يقوم ابن زوج أمها بالاعتداء عليها. الأم التي تخون زوجها الجديد تطرد نعمت عندما تعلم أن ابن زوجها اعتدى عليها.

وعندما يخطط عشيق الأم لقتلها تبادر الفتاة مع ذلك إلى الذهاب إليها لتحذيرها، فيقبض عليها بدلا من أمها. في المحكمة فقط تعترف الأم بجريمتها وتنقذ ابنتها!.

في «كأس العذاب» أيضا تضع الأم الابنة في ملجأ لتتخلص منها عقب طلاقها من زوجها.

ويجب أن نذكر هنا فيلم «الطريق المسدود» (صلاح أبو سيف ١٩٥٨) الذي يعد تطويرا آخر لسيرة فاتن حمامة، حيث تلعب دور فتاة يتيمة الأب تعيش مع أمها الفاسدة وأختيها العاهرتين، وتهرب الفتاة من بيت الأم وأختيها للحفاظ على عفتها، وتذهب للعمل مدرسة، ولكن أمام المفاسد التي تجدها في القرية والمدرسة، تقرر أن تذهب لتسلم نفسها لرجل كان يطمع فيها، لولا أن الرجل يستيقظ ضميره في آخر لحظة.

«الطريق المسدود» المأخوذ عن رواية لإحسان عبدالقدوس أيضا مثل («لا أنام») تطوير آخر أكثر واقعية لسندريللا، ربما لا نجد مثله إلا مع مجيء سعاد حسني إلى السينما المصرية.

سعاد حسني.. سندريللا محبطة

في عام ١٩٦٨ لعبت سعاد حسني دور سندريللا بوضوح في فيلم «الست الناظرة» (أحمد ضياء الدين) الذي تلعب فيه زوزو نبيل مرة أخرى دور زوجة الأب الشريرة وتحاول تزويج ابنتها من شاب ثري، لكن الشاب يحب الابنة المنبوذة، وتهرب الفتاة من العريس الذي تحاول أن تفرضه عليها زوجة الأب، وتلجأ إلى الست الناظرة (الأم الطيبة الساحرة تبعث هنا في دور ناظرة مدرسة رمز العلم .. تطور لافت حقا!)، وبعد سنوات من إثبات الذات والتفوق تثبت سندريللا أنها تستحق الأمير الذي يعود من بعثته في الخارج ويتزوجها.

في «التلميذ والأستاذ» (أحمد ضياء الدين ١٩٦٨) أيضا، تلعب سعاد حسني تنويعة أخرى على سندريللا، فهي تطعن أباها بالتبني الذي يحاول الاعتداء عليها فتُدخل إصلاحية الأحداث (النفي) ثم تلتقي بمدرس تقع في حبه وتقدم نفسها إليه في قناع غير شخصيتها، ثم تهرب منه، ويبحث عنها ويقبلها كما هي.

في «خللي بالك من زوزو» (حسن الإمام ١٩٧٢) تكرر سعاد حسني دور سندريللا الحالمة بفتى الأحلام، وعلى رغم أن «زوزو» راضية بحياتها مع أمها «عالمة» شارع محمد علي، إلا أن المشكلة التي تواجهها مع الأمير سببها مهنة الأم بالتحديد، ولكن الأمير يتغاضى عن ذلك كالعادة، وتتكرر الحدوتة تقريبا في «أميرة حبي أنا» (حسن الإمام ١٩٧٤).

ومرة أخرى يصبح العلم هو وسيلة سندريللا للحصول على فرصتها في الصعود الطبقي والتفوق على الإخوة المتنافسين معها.

أما الأفلام التي لعبت فيها سعاد حسني دور فتاة جاهلة أو سلبية («القاهرة ٣٠» صلاح أبو سيف ١٩٦٦ و«غروب وشروق» كمال الشيخ ١٩٧٠) فكانت حياتها تتحطم كسندريلا سواء بالتحول إلى عاهرة أو بخيانة الأمير لها.

كذلك في السنوات التي أعقبت انهيار الحلم الاشتراكي وصعود الانفتاحيين والطفيليين («الكرنك» ١٩٧٥، «على من نطلق الرصاص» ١٩٧٥، «شفيقة ومتولي» ١٩٧٨، «المتوحشة» ١٩٧٩، «أهل القمة»، ١٩٨١) فسوف نلاحظ أن سعاد حسني لعبت فيها كلها دور سندريللا محبطة عجزت عن تحقيق أي من أحلامها. وأقسى هذه الأفلام هو «المتوحشة» الذي يبدأ بالسندريللا وهي تحقق حلمها بالزواج من الأمير، ولكن مع الوقت تكتشف أنها لن تستطيع أبدا أن تتواءم مع حياتها معه بسبب الاختلاف الطبقي والثقافي بينهما، وكذلك في «أهل القمة» الذي تتخلى فيه كلية عن الحلم بالأمير وتقبل بالزواج من لص صغير أقل منها طبقيا وثقافيا! ◆

فاتن حمامة سندريلا وزوزو نبيل زوجة الأب

إذا كانت الهند قد تفوقت على الولايات المتحدة الأمريكية في كم الأفلام التي تنتجها سنويا، بل تجاوزتها واحتلت المرتبة الأولى، بإنتاجها ما يقارب المائتي فيلم سنويا، فهي لا تزال تواصل التحدي الفني من خلال مدينة راموجي للإنتاج السينمائي، المدينة السحر كما أطلق عليها بعض المخرجين العالميين بعد الانتهاء من تجاربهم الأولى في صناعة الأفلام داخل «راموجي»، اعتمادا على كل التسهيلات والميزات المقدمة إليهم، والتي فاقت ما تقدمه هوليوود أكبر مدينة إنتاج إعلامي في العالم، حتى صارت مدينة راموجي هي الوجهة الأولى لمنتجي وصانعي الأفلام من كل أرجاء العالم.

الاختيار الأول لسينمائيي العالم

راموجي.. مدينة السحر

ميس خالد العثمان - الكويت

«كولي قطب شاه»، هو الممول الرئيسي للمدينة السينمائية المتكاملة، وقد حرص على تجسيد كل ملامح الطبيعة والآثار والمعالم التي يحتاج إليها كل مخرج للاستعانة بها عند تصوير أعماله السينمائية بسهولة أكبر وبأسعار أفضل، لذا فإن قطب شاه لم ينس توفير كل المعالم المجسدة بإتقان شديد حتى يكاد الرائي لا يفرق - حين العرض - بين المكان الأصلي والمكان المجسد في مدينة راموجي.

وتمتد مدينة الأفلام راموجي على مساحة تقدّر بألفي هكتار، على سطح يابس ذي طبيعة مرتفعة، وبحيرات موزعة على مساحات متفرقة وعدد من التلال الجميلة، تضفي مزيدا من الروعة على حسن تصميم وتنفيذ الموقع والذي يعد معلما سياحيا يستقطب السائحين والزائرين من كل أرجاء الدنيا، فضلا عن كونها مدينة للإنتاج السينمائي، وهي تشبه، إلى حد ما، استديوهات هوليوود لكن بتقنية عالية وبتسهيلات أوسع ورفاهية أكبر.

لقد سميت بمدينة السحر، بل إنها الآن الاختيار الأول لكل المنتجين والمخرجين نظرا لما يتمتعون به من مميزات تسهل لهم الكثير من مشاق أعمالهم التي تجبرهم على التنقل بين البلدان لالتقاط أفضل المشاهد، فصارت مدينة الأفلام راموجي تفتح آفاقا إبداعية أوسع للباحثين عن التميز والإتقان، حتى اتفق معظم المنتجين والمخرجين والنجوم على أنها المدينة الإنتاجية الأكثر تقدما من النواحي الفنية والتكنولوجية، وأنها الأكثر سهولة في تقديم الخدمات لكل طاقم العمل دونما استثناء.

إنها توفر ما يزيد على الخمسين استوديو تتنوع مساحاتها بين العشرين قدما والثلاثين قدما و١٣٥ قدما حتى يصل بعضها إلى ٢١٠ أقدام، وقد جهز بعضها، بينما ترك البعض الآخر متاحا لأي تجهيز يقتضيه العمل وذوق المخرج، كما أنها توفر عددا لا محدودا من الأنظمة الفنية الداعمة والمواقع الخارجية المجهزة والمعامل الفنية بتكنولوجيا متطورة، أضف إلى ذلك المناظر الطبيعية الرائعة التي يحكمها اعتدال الطقس في الهند.

تقع مدينة راموجي للإنتاج السينمائي على أطراف مدينة حيدر آباد الهندية فتبعد عنها ما يقارب الـ ٣٥ كيلو مترا، المدينة التي تحوي ٢,٥٠ مليون نسمة.

وتعد المدينة الإعلامية معلما متاحا لكل المنتجين والمخرجين الراغبين في التصوير فيها، موفرة لهم مصممين محترفين كل في مجاله، إضافة إلى معالم مقتطعة من كافة أنحاء العالم نحتت بعناية ودقة، وعدد لا محدود من الحدائق على مختلف الطرز من كل بقاع العالم، وسلسلة من أشهر الفنادق والمخازن والبنايات التي تمثل حقبا زمنية مختلفة لأي بقعة من الأرض، يستعين بها المخرج، عوضا عن سفره وتنقله إلى أي دولة أخرى، فيخرج بأحسن النتائج وأفضلها بأقل التكاليف الفعلية ولن يشعر المشاهد بالفرق مهما كان دقيق الملاحظة!

هناك، في تلك المدينة.. ستجد طرقا من القرى اليونانية وأحياء من سويسرا، وجزءا من صحراء الربع الخالي أو حتى ساحلا مشمسا من جزيرة قبرص كلها على ذات الـ ٢٠٠٠ هكتار، دون أن تشعر بمحدودية المكان على الإطلاق!

في داخل المدينة منطقة تدعى «شانقارلا»، تحوي أغرب أنواع النباتات والاخضرار اللا متناهي بمساحات شاسعة لسهول ووديان وغابات، إنها خيال من روعة الجنة مقتطع في الأرض! فهي تبدو تارة كقطعة من الاخضرار (الصيفي) في الألب أو كمقاطعة من الريف البريطاني، أو كقرية صغيرة في كشمير... ستجد كل هذا وربما أكثر في «شانقارلا»، بداخل راموجي!

في تلك المدينة، تتحرك الحافلات كل عشر دقائق ناقلة عددا من السائحين عبر البوابة الرئيسية لتطوف بهم أنحاء تلك المدينة الخيالية، يصاحبهم عدد من المرشدين السياحيين، والكل مأخوذ بالمناظر الساحرة للحدائق المقلمة بعناية وتلك المعالم الأشبه بالحقيقية وإن بدت أصغر قليلا، والاستوديوهات الضخمة ومراكز المونتاج ذات الطرز الأحدث، انتهاء بسلسلة الفنادق الفخمة المعدة لسكنى المنتجين وصناع السينما والسياح على حد سواء.

إلا أن ما يلفت انتباه السائحين للوهلة الأولى، تلك المسطحات المائية تتوسط المساحات الخضراء التي قد قصت بعناية تامة حتى بدت وكأنها غير حقيقية، إضافة إلى روعة هدير الشلالات وتدفق النوافير كبيرة الحجم. كما أن الطرق مرصوفة بتناسق لوني لتشكل معبرا ضيقا بين تلك المساحات، وزودت بتقنية إنارة عالية الجودة لتعطي شكلا خلابا في الليل.

«بارادا»، موقع آخر جميل في مدينة «راموجي» السينمائية يستقطب السائح والمهتم بصناعة الأفلام، فالتجول بداخلها يجعلك تشعر وكأنك تزور معرضا فنيا أو متحفا عالميا لا نهاية له.. فهو كالمخزن الهائل المساحة، والبنيان يحوي بداخله كل ما يحتاجه

> ”قد يتسنى للزائر حضور تصوير أحد الأفلام العالمية دقيقة بدقيقة، من دون أن يستأذنه أحد مغادرة الموقع، فيكون في قلب الحدث، ويستمتع بمقابلة نجومه المفضلين من كل أنحاء العالم“

الممثلون من ملابس تتناسب مع مختلف الحقب الزمنية، وقطع ضخمة من الأثاث ومستلزمات المنازل والحدائق، إضافة إلى المجوهرات بكل أشكالها والديكورات والقواطع الخشبية والحديدية واللوحات والرسوم والتحف وكل ملابس الشعوب التقليدية، فضلا عن خدمة تصميم وتنفيذ الملابس والإكسسوارات التي تناسب العمل المقترح تصويره، على أن يجري توفير الباترون الخاص بالتصاميم لتصلك القطع في نهار اليوم التالي!

إن زيارة مدينة الإنتاج السينمائي «راموجي» يجعلك تعيش اندهاشا دائما وكأنك في حلم طويل الأمد، إذ ستظل لأيام تتجول بين البنايات الضخمة بتصاميم مختلفة وجسور بنمط شرقي، أو عبر البوابات الخاصة بالقصور الملكية أو حتى السجون بقسوتها وبرودة جدرانها، على جبهة مقابلة تنزلك الحافلة، لتسير مسافة ٣٠ خطوة مشيا على الأقدام لتصل إلى ناحية الغرب الأمريكي فترى الخيول وتعيش حياة رعاة البقر بكامل تفاصيلها الحياتية، بل حتى مع صراعاتهم بالأسلحة والبارود!

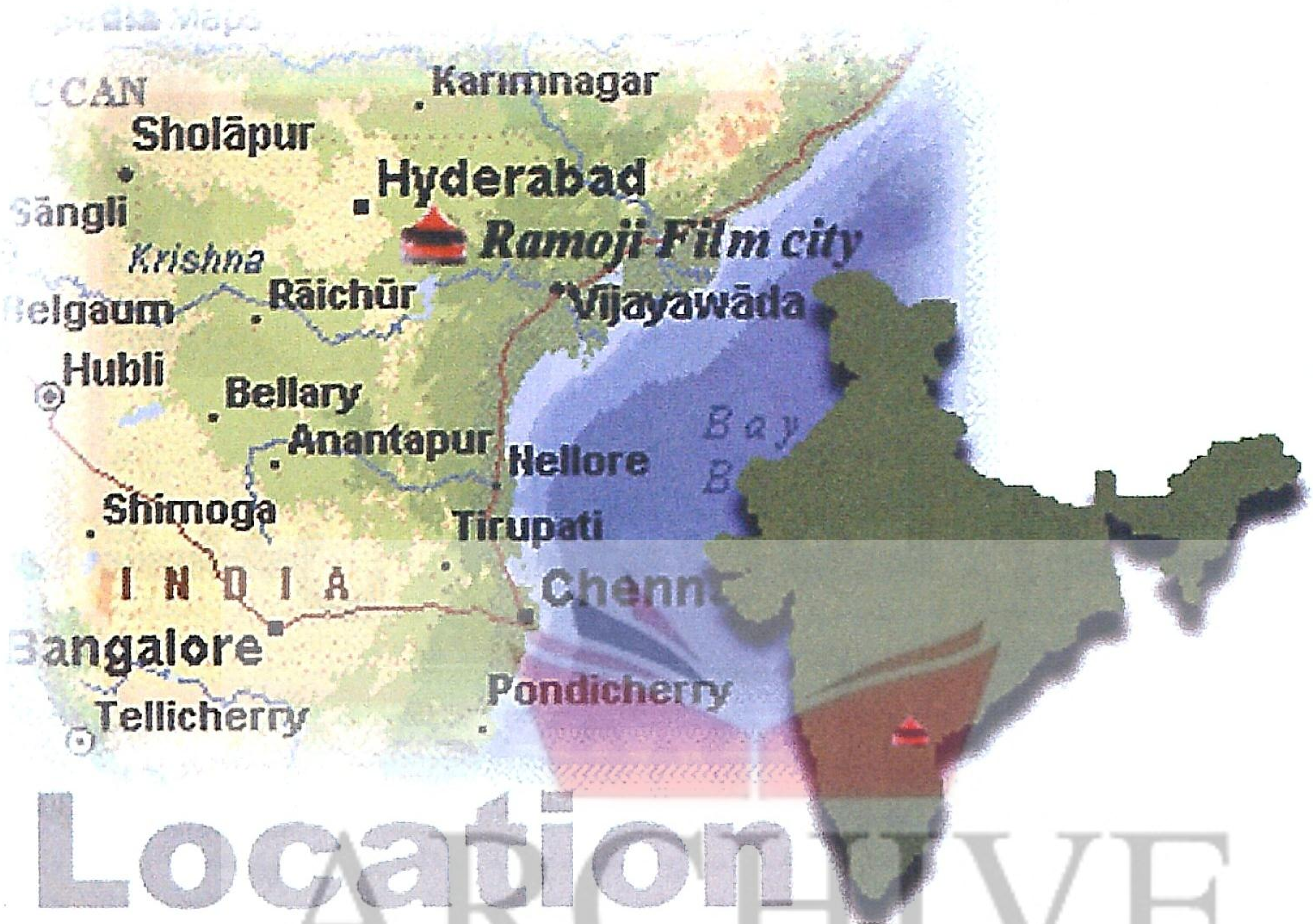
وقد يكون في إمكانك اللحاق بمراسم الترحيب الصباحية إن صحوت باكرا لتكون في باحة أحد القصور الملكية الإنجليزية، فتصاحب الملوك والأميرات والموسيقى ومراسم تبديل الحرس وإطلاق الحمام في سماء القصر الملكي على مرأى ومسمع من سياح راموجي، المدينة الحلم!

وقد تكون أكثر حظا من غيرك فيتسنى لك حضور تصوير أحد الأفلام العالمية دقيقة بدقيقة من دون أن يستأذنك أحد لمغادرة الموقع، فتكون في قلب الحدث وتستمتع بمقابلة نجومك المفضلين من كل أنحاء العالم.

ولا تنس اقتناء تذكارك الخاص من المحلات الكثيرة التي تتوزع على أرجاء المدينة كافة لتصطحبها معك بعد الانتهاء من رحلتك والعودة إلى الوطن.

كما تضم مدينة راموجي عددا من المطاعم العالمية يختص كل منها بتقديم ما يستقطب أذواق السائحين والعاملين في مجال السينما، فيقدم مطعم «الامباما» كل مختارات المطعم الهندي ببهاراته طيبة المذاق، فيما يقدم

”تمتد المدينة على مساحة ألفي هكتار، كمسطح يابس وبحيرات وتلال وبنايات شاهقة من معالم عالمية تغني المخرجين عن السفر والتنقل بين بلدان العالم“



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موقع المدينة السينمائية على الخريطة وأحد المواقع ليلا

”سيجد السائح طرقا من بعض القرى اليونانية وأحياء من سويسرا وجزءا من صحراء الربع الخالي أو حتى ساحلا مشمسا من جزيرة قبرص، على مساحة الألفي هكتار“

«جاناكيا» أطباقا معدة خصيصا للنباتيين ومتبعي الحمية الغذائية بمعايير صحية، أما «جنسموك» فإنه حتما سيخدم الباحثين عن لذة الأطباق المشوية بكل نكهاتها وجميعها مجهزة على يد أمهر الطهاة في العالم.

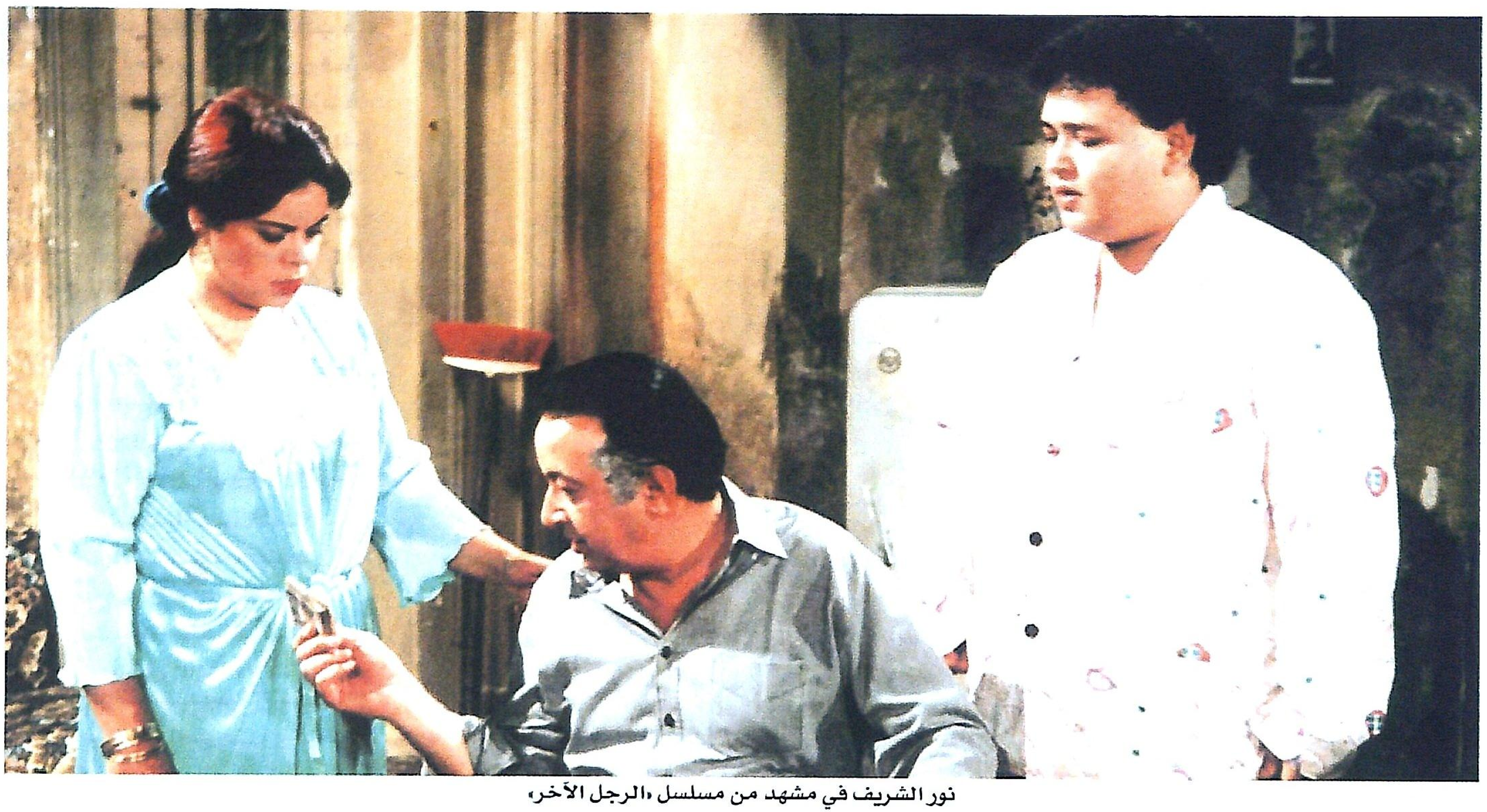
هناك في مدينة راموجي تتفوق التكنولوجيا على مثيلاتها في مراكز المونتاج العالمية، فيقدم مركز التوليف كل الطرق الحديثة لوضع اللمسات الأخيرة على الأفلام بعد الانتهاء من تصويرها، ويقدم مركز التوليف - المونتاج - كل الطرق الحديثة لوضع اللمسات الأخيرة على الأفلام بعد الانتهاء من تصويرها، ويقدم تسهيلات لكل ما يختص في الأفلام الرقمية ومعامل الأفلام والبرامج المصححة للألوان وأجهزة تحويل المواد المصورة إلى DVD، وخدمات التسجيل الصوتي والتوليف والميكساج والمؤثرات الصوتية والمرئية التي تقدم بشكل ثلاثي الأبعاد، ولكل ما يتعلق بالإعلان عن الأفلام والأعمال السينمائية المنتهية التي تخضع للمسات الأخيرة، عوضا عما توفره مدينة راموجي السينمائية من أعداد لا محدودة لأفخم وأحدث أنواع الكاميرات والعدسات والمرشحات الضوئية (الفلاتر)، وشاشات المراقبة وأدوات الإضاءة الملونة والكشافات الكبيرة، إضافة إلى ما يحتاجه المخرجون من العمالة البشرية من فنيين محترفين ومهندسين للصوت والموسيقى ومؤلفين ومهندسي مونتاج، وحتى ممثلين كومبارس إن استدعى الأمر عددا أكبر!

وحتى لا ننسى، فإنه في الإمكان قضاء رحلات شهر عسل مثيرة في تلك الأجواء الأكثر تميزا، بالإقامة في أحد الفنادق الضخمة التي تتوسط مدينة راموجي، وتوفر تلك الفنادق خدمة تصوير محترفين، وطاقما سينمائيا مصغرا، لتصوير أحلى اللقطات في أيامكم الأكثر سعادة!

مدينة راموجي للإنتاج السينمائي مدينة الحلم بكل مقاييس صناعة الأفلام والسياحة، فهل ستبقى مدينة السحر كما أطلق عليها بعض مخرجي العالم بعد تجاربهم المتكررة؟ ◆

موقع الإنترنت http://
www.ramojifilmcity.com

عندما نلقي نظرة على الدراما العربية الأكثر انتشارا في الساحة العربية، منذ أكثر من ستين سنة، سنجد أن المصرية هي الرائدة والمهيمنة، وبإصرار تلح على الاستمرارية وفرض حضورها على القنوات العربية، بعد تراجع الدراما اللبنانية بسبب الحرب الأهلية التي عاشها لبنان، غير أنه في السنوات الأخيرة، انتفضت وبقوة الدراما السورية، وبرزت أقلام تفوقت في الكتابة والسيناريو والحوار، وسطعت نجوم في التمثيل والإخراج. أعمال تلفزيونية شدت أنفاس المشاهد العربي، وأخذت القنوات العربية تتسابق لشراء حقوق البث حتى قبل تصويرها، فباتت الدراما السورية ظاهرة تطرح أكثر من سؤال


نور الشريف في مشهد من مسلسل «الرجل الآخر»

تنافس الدراما العربية طمعا في صورة إبداعية مؤثرة

محمد رياضي - المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مما لا شك فيه، أن المتتبع لتاريخ الدراما المصرية يدرك أنها مرت بمراحل تاريخية متتالية أثرت في تكوينها الفكري والفني، وتناولت بفنية عالية تفاصيل واقع الحياة المصرية، منذ العهد الملكي إلى ما بعد اغتيال الرئيس الراحل محمد أنور السادات، معبرة عن قضايا وتطلعات كل مرحلة، فتولد عن ذلك اختلاف في نوعية المواضيع المعالجة من مرحلة إلى أخرى، لكنها تتحد في طابعها المصري وتوجهها العام كصناعة وطنية. ومع مرور الأيام، اقتحمت هذه الصناعة جل المجالات بصيغ درامية معبرة، تتراوح بين التراجيديا والكوميديا، فقدمت تقريبا جميع نوعيات الأعمال الدرامية، وحاول أصحابها معالجة مشاكل الفترة التي ترصدها أعمالهم، من الرعيل الأول الموهوب المغامر إلى خريجي معاهد المسرح، السينما والتمثيل.

منذ بداياتها، اهتمت الدراما المصرية بلغتها العامية وبطلها المصري، بميزاته الإيجابية والسلبية، وانحصرت في مقولتها المشهورة «مصر أم الدنيا»، وظلت حبيسة ذاك التوجه، وصنعت لها جمهورا خاصا، وبعد الانتشار والشهرة على المستوى المحلي والعربي طفح على السطح مشكل البطل النجم، فترتبت على ذلك جماهير عديدة بتعدد نجوم مهووسين بالشهرة الباهتة، لأنها في غالب الأحيان على حساب المضمون، نجوم، غالبيتهم يلهثون وراء طموحات ذاتية تزول مع الزمن، هنا يقع التباين مع الدراما السورية التي بحثت عن الاختلاف لتقصير المسافة والانسلال إلى قلب الجمهور العربي، استفادت من شوفينية المصرية العفوية، واستقرأت الواقع العربي المثخن بالجراح، فأعطت لأعمالها الدرامية أبعادا قومية، ابتدعت البطل العربي الذي تسقط أمامه كل الحدود وجوازات السفر، لم تمنحه جنسية غير أنه عربي الهوية، ولم تقيد الأحداث بحدود زمانية ومواقع جغرافية غير أنها ذات خصوصيات عربية، اعتمدت في ذلك على لغة الصورة ومساندة المؤثرات الفنية الأخرى، وإن اقتضت الحال، الاستعانة بخبرة الأجانب في إنجاز بعض أعمالها، كـ «البواسل» الذي تطلب استحضار مختصين بريطانيين في التصوير بالكاميرا الطائرة.

جودة وجدية الأعمال الدرامية التلفزيونية السورية، في بعدها الفكري والقومي، والأسلوب السينمائي الذي صورت به، اجتذبت المشاهد العربي، استهوته، كأسلوب جديد في التعامل مع الصورة، فلاحقها عبر القنوات العربية الأرضية والفضائية، واستمتع بها كثيرا، فترسخت في ذهنه أسماء صانعيها، كتاب يملكون طاقات إبداعية في التخييل الأدبي والرؤية الفنية كغسان نزال، رياض عصمت، أحمد حامد، هاني السعدي، وغسان جباعي، مخرجون مبدعون أمثال باسل الخطيب، بسام الملا، نجدت إسماعيل أنزور، هيثم حقي، خلدون المالح، مأمون البني، حاتم علي وغيرهم، ممثلون متمكنون، وجوه شامية عربية فرضت حضورها الفني، أمثال أسعد فضة، منى واصف، سلوم حداد، رشيد عساف، نجاح سفكوني، عبدالرحيم أبو القاسم وغيرهم.. قدرات عالية في التشخيص الدرامي المعبر، في التراجيديا والكوميديا، من سوريا، الأردن، لبنان وغيرها، مما يبرز البعد القومي للدراما السورية على المستوى الفكري والفني العملي، واللغة في غالب الأعمال بالفصحى، وإن كانت عامية فهي مفهومة وقريبة إلى العربية.

بهذه العناصر أولا، ومغامرة أهل الفن والقطاع الخاص ثانيا، ثم دعم القطاع العام ثالثا، حققت الدراما التلفزيونية السورية زحفا محترما، في النوع والكم، في النصف الثاني من العشرية الأخيرة، تنافست خلاله ثلاث فئات، واحدة ملهمة بالفنتازيا والإبهار على رأسها نجدت إسماعيل أنزور، وفئة فضلت الاعتماد على الحوار والمضمون يتقدمها هيثم حقي، وثالثة جمعت بينهما منهم حاتم علي.

تجاذبت الآراء والانتقادات بين هذه الفئة وتلك، على المستوى المحلي والعربي، لكنها على العموم استطاعت أن تخلق لها جمهورا

محمود مرسي وتهاني راشد في مسلسل «بنات أفكاري»

يتلهف على أخبارها وملاحقتها عبر القنوات الأرضية والفضائية، انتزعته بالقوة من مجموع جماهير الدراما المصرية، لكن يعاب على أصحاب الفنتازيا والإبهار، ظاهرة الدراما العربية الجديدة، المبالغة في الاعتماد على إبهار الصورة، إلى درجة أتت أعمالهم متشابهة وخالية من أي جديد، تعيد نفسها في كل عمل، الزمان ملغى، المكان غير محدد والأحداث متخيلة، فلا هي اجتماعية ولا هي تاريخية ولا هي تراثية ولا دينية.. بعيدة عن هموم الحياة اليومية، السياسية، الاقتصادية والاجتماعية، للإنسان العربي، على رغم أن أصحابها يدعون أن الخلفية تاريخية والأحداث تعالج مواضيع حياتية راهنة يتخبط فيها العربي، قد تكون طريقة للهروب من المراقبة العربية السياسية المتسلطة!

أتت هذه الأعمال متكررة وكأنها سراب يداعب وترا حساسا في النفس العربية المهزومة، على عكس المصرية المهمومة بأوجاعها المحلية، لكنها مؤثرة، لأنها تمثل نموذجا للمواطن العربي المقهور، يظهر فيها البطل العربي - المصري - في متاهة همومه، قضاياه وطموحاته، وترصد علاقته بالانتقالات وتحولات الفترة التي يعيش فيها.. تكشف الدراما المصرية واقع البطل بين الذات والواقع الاجتماعي المصري - العربي - من خلال مختلف رؤى المخرجين.. تناولت الأعمال، بالخصوص، المراحل الماضية خوفا من سلطة الرقابة المريضة، أما المرحلة المعاصرة، فغالبا ما تسبق بتعليق وجيز في الجينيريك بأنها، أي الأحداث، من نسيج الخيال وأن أي تشابه في الأسماء والأحداث هو من باب المصادفة.. مما يشعرنا أن الدراما العربية لا تتوفر على الحرية الفكرية، والمناخ السياسي يطبق على أنفاس الجادة منها ويحد من تطورها وازدهارها، في حين، يطلق العنان للتافه والرديء منها.

التقطت الدراما المصرية أبطالها من الواقع المصري في الفترات التي عاشت فيها تلك الشخصيات، ونجح الفنان المصري - السيناريست، الممثل والمخرج - في تشخيصها، والتدقيق في وصف ظروفها الحياتية.. لنتذكر الأعمال التلفزيونية التي نقشت عناوينها في ذاكرة المشاهد العربي، «العائلة»، «ليالي الحلمية»، «المال والبنون»، «أرابيسك»، «الشهد والدموع»، «الحب وأشياء أخرى»، «زيزينيا»، «بوابة الحلواني»، «أم كلثوم»، «وحديث الصباح والمساء»و«أبو زيد الهلالي» يرجع تأثيرها، أولا إلى قوة القصة، السيناريو والحوار، حيث استطاع المؤلفون أن يبدع في رصد الفترات التي تناولوها والشخصيات التي قدموها، وبرز في هذا المجال أسامة أنور عكاشة ومحفوظ عبدالرحمن ومحسن زايد ويسري الجندي ومحمد جلال عبدالقوي وغيرهم، وتفنن المخرجون في نسج الخيوط الدرامية لتلك الأعمال.

«أسرار المدينة» مسلسل سوري

بدورها، قدمت الدراما السورية أبطالا واقعيين، من خضم التاريخ المحلي، الحديث والمعاصر، مرحلة الحكم العثماني، مرحلة الانتداب الفرنسي، نكسة ٦٧، انتصار أكتوبر ٧٣، أحداث درامية نابضة بحياة الناس وقضاياهم وأحاسيسهم في الحارة الشعبية، عبر مراحل تاريخية متلاحقة، في روائع فنية من بينها «باب الحديد»، «نهاية رجل شجاع»، «بقايا صور» وغيرها، وإلى جانب الشخصية النمطية السورية الواقعية، تخيلت الدراما السورية الشخصية العربية، التي صادفت هوى وصدى في نفسية الذات العربية المغلوبة على أمرها، وحملتها أفكارا قومية وإنسانية بلغة بصرية جديدة مغايرة للرؤية المصرية المعتادة، تنمي في المشاهد الحس الجمالي، تستحوذ عليه، وتستفز حواسه ببعده البصري والتراجيدي، فيستشعر تلميحاتها ويندمج، رغما عنه، في أحداثها.. «العوسج»، «الموت القادم إلى الشرق»و«تل الرماد».

وتوالت الفانتازيا السورية بقوة، تستعرض وقائع متخيلة مشحونة بالعبر حول الديموقراطية، المواطنة، والتضامن العربي المفقود، والتحذير من الخطر الآتي الذي يهدد الإنسان

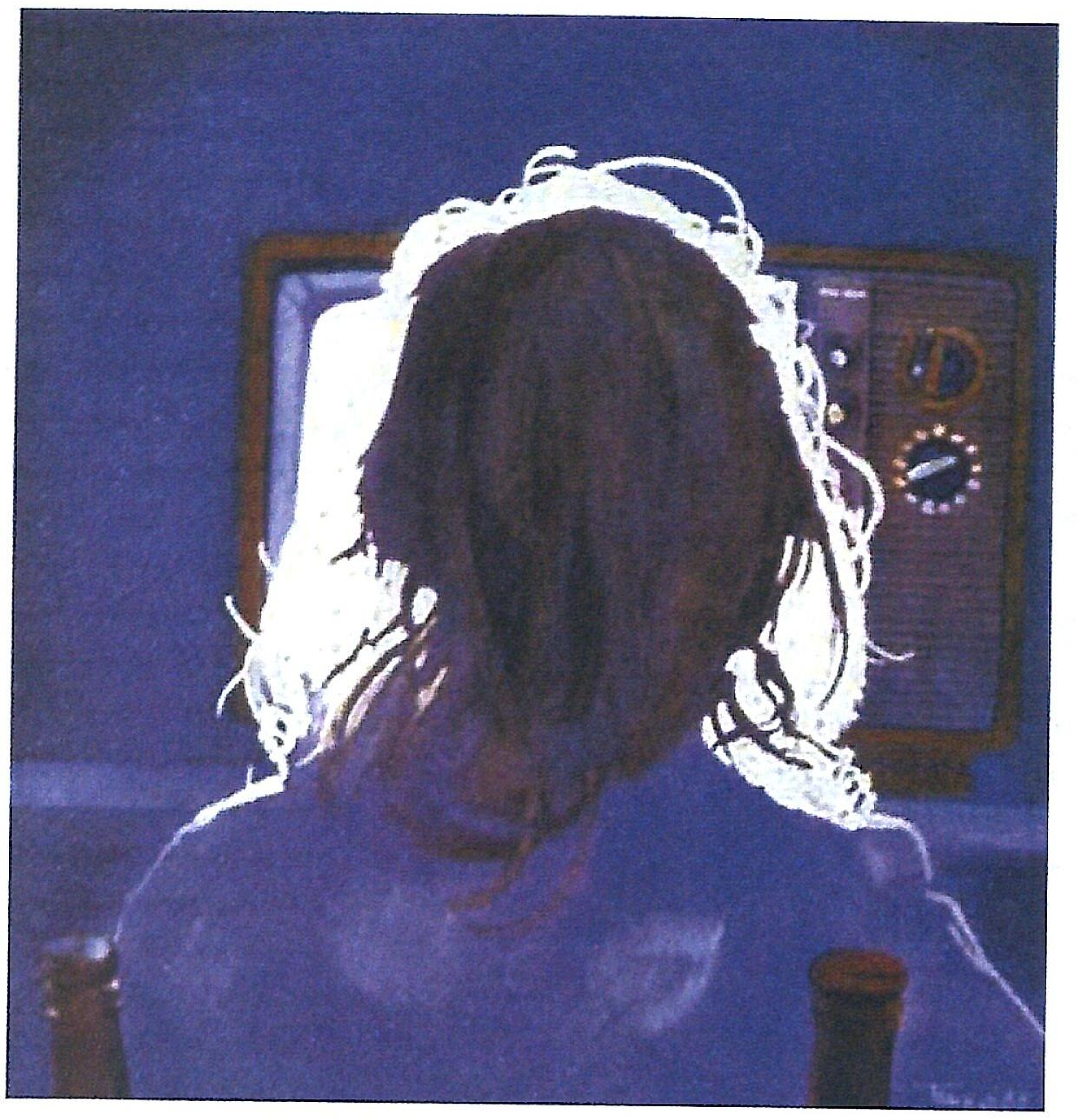
المسلسل السوري «الخوالي»

العربي، ويختلقون البطل التراجيدي العربي الأصيل الذي لا يتنكر لأهله، لوطنه ولعروبته، تتمحور جل الأعمال حول مطاردة الظلم وقوى الشر المتآمرين على القيم الأخلاقية، السلطة، الوطن والعروبة، معتمدة في ذلك على عنصري التشويق والإثارة، وتشابه المواضيع أوقعها في الدائرة المغلقة، وسرعان ما تسرب الملل إلى أعماق المشاهد العربي من هذه العينة السورية الحديثة العهد بسبب تقارب مواضيعها وعمومية دلالاتها وأبعادها، واختفائها وراء الشكلانية التاريخية، من خلال نمطية المعيشة البدوية العربية، الألبسة، الخيول، الخيام مع الاعتماد على إيقاعات الموسيقى التصويرية، وتنوع الألوان وتأثير الإضاءة والدخان والرقصات التعبيرية وغيرها من المؤثرات التي خلقت لها شخصية مستقلة شكلا عن المصرية فأصبحت الفانتازيا، على حد تعبير أحد النقاد السوريين: «تبريرا لكل ما هو ضعيف لحشوه بصور مبهرة خارج حدود الزمان والمكان باعتبارها عميقة».. ربما لتضمن المرور من معابر الرقابة المحلية والعربية والمهرجانات وتغزو الفضائيات؛ ولأنها مربحة تهافتت عليها بلا حذر القنوات العربية، ومن دون تنسيق بينها فرضتها على الجماهير العربية، جماهير لا ترفض المصرية وإنما تلح على الفرجة، الجودة والتنويع المفيد في المواضيع والأفكار، لعلها الرغبة في لغة بصرية عربية راقية مسايرة لتطور العصر!

أين الدراما العربية الأخرى من هذه اللغة البصرية؟ سؤال تحريضي يفرضه غياب دراما عربية ومتنوعة، جيدة وجادة، تحترم نفسها! ولماذا رصدت الدراما المصرية المواطن المصري في خصوصياته الاجتماعية والتاريخية؟ ولماذا استطاع الفنان المصري أن يعبر عن معاناة وراحة، فرحة وحزن، نشوة وإحباط، هزيمة وانتصار المواطن المصري؟ هل لأن الفنان المصري موهوب، مثقف ومغامر؟ هل لأن هناك سياسة وطنية تقود توجهها العام؟ ولماذا الدراما السورية، بعدما كانت شبه معدومة، تحقق حضورا قويا في سنوات معدودة، تجاوزت في بعضها إنتاج أربعين مسلسلا، غالبيتها في مستوى راق يحترم الفن والفنانين والجمهور والوطن؟ هل يرجع ذلك إلى استفادة الفنان السوري من التجربة المصرية فبحث عن التفوق والاختلاف؟ أم أنها نتيجة سياسية وطنية وتوجه عام، أم مغامرة الفنان الجاد وتنافس القطاع الخاص؟

إنه تحدي الفنان المصري والسوري - من دول المواجهة مع إسرائيل - من أجل صورة عربية تليق بنا نحن العرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ان مقارنة ما تبدو أنها ظواهر مختلفة، مثل التنويم المغناطيسي والتلفزيون، تبدو لأول وهلة غير منطقية، ولتحليل بحث هذه المفاهيم في علاقاتها بعضها مع بعض، علينا أن نبحث باختصار، في الوعي الإنساني، وأن نتذكر ما كان سلفنا يحب التفحص فيه، قبل اختراع التلفزيون، وبكلمات أخرى، علينا أن نستكشف «مكتسباتنا» السيكولوجية، قبل أن ندخل في عصر ما يسمى بالحضارة، ونصبح أسيادا للقوى التقنية التي لا حدود لها.
«الفنون» تنشر ترجمة مقال مهم نشر حول هذا الموضوع في مجلة علم النفس التطبيقي.

التلفزيون والتنويم المغناطيسي

مهما كان محزنا أن ندرك أن التعقل الفردي لم يكن الأساس الأول للوعي الإنساني بل كان الإيحاء الجمعي والتنويم هما الأساس الأول لهذا الوعي، وتشهد علوم الأنثروبولوجيا بذلك، ويأخذ هذا الظرف بنظر الاعتبار فقط، يمكن فهم كثير من تصرفات الإنسان «الغريبة».

عالم السلالات الأمريكي المشهور جون بريفر وصل - عندما بحث في الكهوف وصل إلى استنتاج يقول: إن سيكولوجية البشر المبكرين كانت تتسم بحالة فكرية «معتمة»، وحساسيتنا تجاه هذه الحالة - كما يعتقد المؤلف - تشهد على أهميتها التطورية. ويمكن - في أقصى الحالات - أن تقود إلى ما هو مرضي، إلى الاضطرابات السيكولوجية والهوس والهلوسة القوية والتعصب، لكنها هي القوة الدافعة لرؤية الأشياء ذات هدف - خلف هذه كلها - ففي زمن ما قبل التاريخ كانت الحالة المعتمة، مهمة نوعا ما، بل مهمة بشكل خارق للعادة. وإذا كان ضغط الظروف الصعبة للعصور الحجرية العليا، قد تطلب الإيمان الحار واتباع الزعماء لغرض البقاء على قيد الحياة، فإن الأشخاص الموهوبين بمثل هذه الخواص: خصوصية سهولة السقوط في الغيبوبة (trance)، كان سيساعد على تطور الأشخاص الأشد قوة.

وكما يظهر، فإن القدرة على اتباع الزعماء والشيوخ وعلى النوم المغناطيسي وخاصية سهولة الغيبوبة به (تغيير حالة الوعي) والفعل بإرادة الزعيم من غير تفكير، كل ذلك كان يعد مميزات سيكولوجية، تساعد على تماسك الجماعة، وتقوية المقاومة عند الإنسان القديم. ومن المهم جدا أن هذه الخواص التي ثبتت في الجينات، بدأت بالظهور عند الإنسان المعاصر، في كل

ترجمة عبدالهادي الراوي - هولندا

تباينات أفعاله اللاوعية بتزويد الغرائز العامة المحاكاتية والدفاعية. بل أكثر من ذلك، فقد ذهب بعض المؤلفين في هذا الخصوص، إلى «طبيعة افتتان» الإنسان بحالات الوعي المغيرة، ما جعله يتعلم كيفية استدعائها على حسب هواه (المخدرات، الكحول، الفعل الإيقاعي).

ومن بين السبل العديدة لتشكيل الغيبوبة، تبين أن النار المنزلية «المدجنة» أكثرها طبيعية وسلامة، فالنار لا تطعم وتدفئ سكان المنزل فقط، بل وتكون لهم بؤرة طاقية ايجابية للتواصل الجمعي اللاإرادي.

الفيلسوف الفرنسي المعروف، غاستون باشلار خص هذه الحقيقة بنظرة جادة، إذ كتب مادة تحت عنوان «أثر المعاني: التحليل السيكولوجي للنار». وقد وضع في مركز الاهتمام «الإنسان الغارق في التأمل»، مع نفسه بمفرده يفكر مبحلقا في النار، حيث تكون واضحة كوضوح وعي التوحد». ويسمي المؤلف حالة الإنسان الناظر إلى النار «التأمل المسحور»، حالة تنويم مغناطيسي خفيف، تظهر عفويا، ويضيف الكاتب: «النار المحبوسة في الموقد - في الأكثر - أيقظت في الإنسان - لأول مرة - الحلم، وصارت رمزا، يدعو إلى الاستراحة. إذ يصعب تخيل أن فلسفة الاستراحة قد استطاعت الاستغناء عن تأمل الحطب المشتعل. لكنك تدرك غبطة الدفء - تماما - بعد التأمل الطويل فقط، ويجب أن تجلس وقد أسندت كوعيك على ركبتيك، مسندا حنكك براحتيك. وهذه الهيئة من طبيعتنا منذ القدم. فقرب النار يفترض أن تستريح، من غير أن تغفو، بل تسمح لنفسك بالتهويم في الأحلام من نوع خاص موضوعيا».

كل ما قيل عن النار في الموقد، يمكن قوله - بمقدار كبير - عن شاشة التلفزيون الملتهبة. ذلك أنه أصبح «رمزا للحياة»، ومركزا لاهتمام العائلة و«محركا للغيبوبة»، كما كان الموقد المنزلي في الأيام الخوالي. لكن التشابه ينتهي ها هنا. فالاختلاف الجذري يكمن في أن تأمل النار يستفز أحلاما شخصية خاصة شديدة العمق، في حين تعبئ الشاشة «الملتهبة» رأس المتفرج بأوهام نمطية مصنعة بشكل خاص، من دون نوايا طيبة أحيانا.

وعدا ذلك، لم تحتفظ الشاشة التلفزيونية لنفسها بوظيفة التنويم فقط، بل قوتها بصورة ملموسة، مقتربة - تماما - من كنه التخدير. وفي هذا المجال تستحق كلمات تيرينس ماكينا ذي السمعة المعترف بها في مجال

التلفزيون شكّل المنظومة الاجتماعية وسيطر على الثقافات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

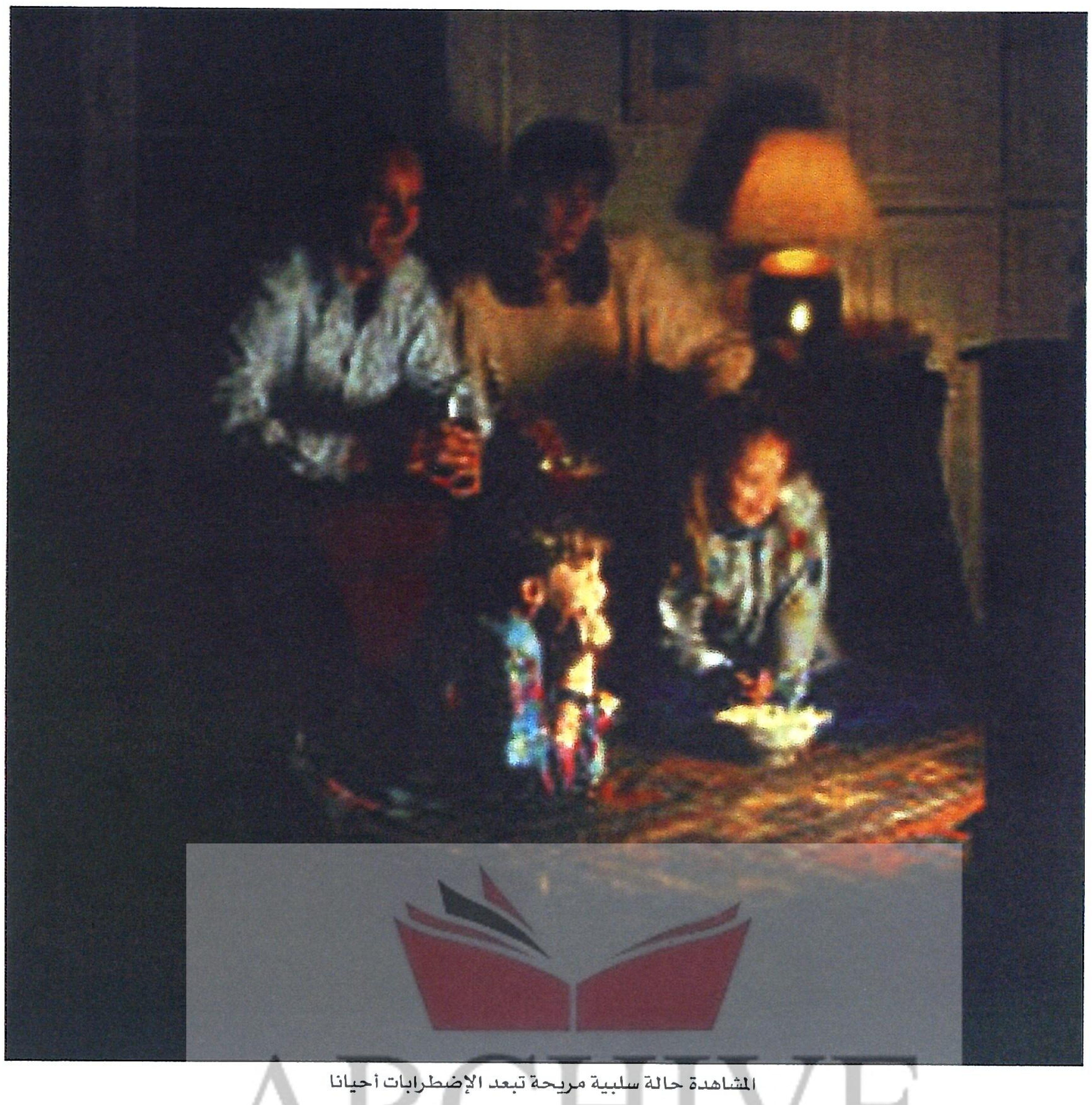
سيكولوجية المخدرات، أن نستمع لها.
فهو يعرف قوة الولع بالتلفزيون: «إن أقرب شبيه بقوة الولع بالتلفزيون وذلك التبدل في القيم، الذي يحدث في حياة المتعاطي المتولع، هو الهيروين على الأغلب. فوهم المعرفة والتحكم الذي يعطيه الهيروين، يشبه ذلك الاعتقاد اللاواعي لمتعاطي التلفزيون، بأن ما يراه في مكان ما من العالم هو «حقيقي»، مع أن ما يراه في الحقيقة، هو نوع من البضاعة، أجريت عليها عمليات تجميل. فالتلفزيون وإن لم يكن تدخلا كيميائيا، فهو مع ذلك يسبب الولع بالدرجة ذاتها، ومضر فيزيولوجيا مثل أي مخدر آخر.

إن الجهة الخاصة لسيكولوجية الولع التلفزيوني تحلل في عمل المنظر الأمريكي لنظم الاعلام ماري فين بأنها «لا تختلف مطلقا عن المخدرات والكحول» - كما يؤكد المؤلف - فالمعاناة التلفزيونية تسمح للمشارك فيها أن يشطب على العالم الحقيقي، وأن يدخل في حالة سلبية مريحة، اذ يختفي - فجأة - الاضطراب والاهتمام، بمساعدة التهام البرنامج التلفزيوني له، كما في الشروع في «الرحلة» التي يستدعيها المخدر أو الكحول. وكما أن المدمنين على الكحول يعون - بشكل غامض - ولعهم، شاعرين كأنهم يتحكمون بحالتهم أكثر مما يفعلون في الواقع، فإن متفرجي التلفزيون يبالغون في تصورهم بأنهم يتحكمون، وبأنهم يسيطرون على الوضع، عند مشاهدتهم الفقرات التلفزيونية. وفي نهاية المطاف فإن هذا التأثير الضار للتلفزيون - تحديدا - على حياة عدد هائل من البشر، يحدده كعامل للولع الجدي.

إن اعتياد التلفزيون يخرب الشعور بالزمن، وهذا الاعتياد يجعل من التلقيات الأخرى غامضة وغير واقعية بصورة غريبة، متلقيا «واقعا مهما» على أنه الواقع الحقيقي. ويضعف هذا الاعتياد العلاقات ويقلل، بل ويحذف الإمكانات الطبيعية للكلام والتواصل.

ممارسات العلاج النفسي اليومية تشير إلى أن جزءا كبيرا من السكان قد أصبح - اليوم - مدمنا على الفيديو بأشكال مختلفة. ويدخل ضمن هذه المجموعة - في الأساس - صنفان عمريان: الأطفال إلى سن ١٦ عاما، والكبار في السن من المتقاعدين. فالمتقاعدون لديهم مشكلة «وقت الفراغ» التي تواجههم في الغالب بحدة، حتى أنهم لا يجدون وقتا لشراء الخبز من المتجر القريب.

في اجتماع الجمعية الأمريكية للسيكولوجيا في تورنتو، قبل فترة طرح موضوع ظاهرة «هوس الفيديو» الذي يذكر بهوس المخدرات، حللت الدكتورة يونغ من جامعة بيتسبورغ - تفصيليا - تصرفات المصابين بالهوس الفيديوي (ومن ضمنهم المهووسون بالانترنت). وأوردت أمثالا حين أمضى الناس ما معدله ٣٨,٥ ساعة في الأسبوع، أمام التلفزيون تحت ضغط



المشاهدة حالة سلبية مريحة تبعد الإضطرابات أحيانا

رغبتهم الخاصة. ويفضل بعض المهووسين مراقبة «الشاشة المتلألئة» ليلا، كي يتخلصوا من تأنيب أقاربهم، ويتمارض آخرون للبقاء في البيت للاستمتاع بهواياتهم المشتهاة.

عالم سيكولوجيا الفن الأمريكي رودلف أرنهيم كتب وهو يصف السمة التنويمية للبث التلفزيوني قائلا: «ليس مهما مطلقا ما يعرض على الشاشة، إذ قد يكون برنامجا بلغة أجنبية، أو أي شيء آخر، لا يهم ذلك المشاهد. إن المحفز الذي لا يثيركم - في واقع الأمر - ينومكم. وهذا يذكر بالتنويمة ... لا تحفزكم ولا تجبركم على الاستجابة، - بل ببساطة - تحرركم من ضرورة القيام بأي نشاط ذهني مهما كان. ذهنكم يعمل باتجاه لا يلزمكم بشيء، وعواطفكم ذاهلة تماما، مع العلم أنها كانت ستجبركم لولا ذلك، على القيام بأفعال إيجابية».

أحد مبدعي نظام برمجة سيكولوجية اللغة جون غريدر اقترح استعمال فعالية التنويم العالية لشاشة التلفزيون المشتغلة، لغرض تنويم الأطفال من أجل تصحيح تصرفاتهم، فلغرض الإيحاء بقاعدة سيكولوجية معينة، يوصي بانتقاء اللحظة، التي يكون فيها الطفل مشغولا بمشاهدة التلفزيون، ثم الجلوس إلى جانبه ولفت اهتمامه بالكلمات: «لقد تكونت لديك رغبة لا تقاوم لعمل ...» وإذا لمست بإصبع يدك اليمنى، قصبة أنفه، فسيغلق عينيه ويذهب في نوم أعمق.

وفي بعض الحالات ومن غير الاضطرار إلى الجلسات التنويمية الحقيقية، أمكن بهذه الطريقة بالتحديد، تخليص الأطفال من عادة التبول في الفراش، علما أنه في بعض الحالات قامت الأم التي دربت على العلاج النفسي، بالإيحاء على خلفية الغيبوبة التلفزيونية.

للأسف، يمكن لتنويم التلفزيون - في ظروف خاصة - أن يكون برامج تصرفات سلبية جدا، فمثلا في أبريل ١٩٥٩ في أمريكا قتل المدعو نورمان سميت - بطلقة من خلال النافذة - امرأة كانت تشاهد التلفزيون، مع أنه لا يعرفها. وبحسب تفسيراته، فإنه قد فعل ذلك تحت تأثير دافع قوي جاءه من الفيلم التلفزيوني «القناص». ولكي يكون الدافع التنويمي من هذا النوع قادرا على دفع شخص لارتكاب جريمة، ينبغي أن يكون متوافقا مع استعداد سيكولوجي محدد، عند هذا الشخص في الوقت المحدد. وتبعا لذلك، فإن ما توحيه شاشة التلفزيون لا يتحقق - في كثير من الأحيان - لمجرد أن المتفرج نفسه، لم ينضج بعد إلى هذا المستوى من التصرف.

الغيبوبة التي يكونها البرنامج التلفزيوني يمكن أن تكون شرطا لتثبيت استجابات لجوجة غير مريحة. والحادث التالي يمكن أن يكون مثالا على ذلك: امرأة كانت في غيبوبة خفيفة حين كانت تشاهد برنامجا تلفزيونيا. ابنها أسقط صحنا على الأرض، فتحطم الصحن محدثا ضجة عالية. المرأة فزعت و«استعادت وعيها». لكن بعد هذه الحادثة بقيت عندها اختلاجات لجوجة في الكتف. والنوم الاعتيادي أمام التلفزيون شائع بحيث يفقد هذا المتفرج القدرة على تلقي المعلومات الفيديوية. وبهذا يقوم التلفزيون بدور الوسيلة الفاعلة الأحدث، في تكوين سلبية المتفرج بتنويمه، التي تساعد على تثبيت أوضاع سيكولوجية قد أحدثت. ولهذا - تحديدا - تعد الدعاية التلفزيونية أكثر الوسائل تأثيرا في برمجة مشتري ومستهلكي الخدمات. «البذرة» الإعلامية الشوارعية والمكتوبة، لا تجد الأرضية السيكولوجية الصالحة، مثل التنويم السطحي لوعي الإنسان. إذ إن برمجة الفرد - في هذه الحالة - تحقق على نمط ما يسميه المختصون الإيحاء ما بعد التنويمي، أي حين يتحقق الهدف المقصود في الوقت المعين بعد الخروج من حالة الغيبوبة.

فلا عجب في أن السيكولوجيين الأمريكان والإنجليز في الخمس عشرة سنة الأخيرة قد اصطدموا بمرض لم يكن معروفا، وهو مرض هوس الشراء. وبحسب تقدير المختصين فإن ١,٥ - ٢٪ من الأمريكان لديهم أعراض هذا المرض. ومن طبيعة هذا المرض أن يصيب - في الأساس - الناس الذين يعانون الوحدة والمصابين بعقدة الشعور بالنقص، والذين يقومون أنفسهم تقويما متدنيا ولا يرون معنى في حياتهم. ويتمظهر المرض في أن الشخص حين يكون في المتجر يبدأ بالشراء بطريقة فجة، إذ يشتري كل ما يراه، محاولا التخلص بذلك من قلقه الداخلي. وحين يعود هذا الشخص إلى بيته ويتأمل مشترياته، يصاب بالدهشة كما يفعل أقرباؤه، إذ يدهشه المبلغ الذي الذي أنفقه، وعدم حاجته إلى هذه المشتريات. وتعاني النساء هذا المرض بشكل خاص، ذلك أنهن أكثر قدرة على التأثر بالوحي. وقد ثبت أن ٦٣٪ من الذين لا يستطيعون الامتناع عن الشراء حتى إن كانوا يفهمون أنهم في غنى عن هذه البضاعة، يعانون مرض الكآبة.

عالم النفس نيكي هايس مؤلف كتاب «السيكولوجيا في المنظور» يسمي أساليب البرمجة العصبية - اللغوية، مدخلا عصبيا - لغويا، ويعتقد أن التقني - السيكولوجي - «الذي يمتلك مثل هذا النوع من الأسلحة، يمكن أن يكون خطرا، مثل ذلك يملك سلاحا اعتياديا. واحد أبسط سبل إعطاء أوامر لا واعية وتعليمات وأهداف وما إلى ذلك، قد بحث في منظومة البرمجة العصبية - اللغوية (أسلوب ايريكسون). وينحصر في إدخال

"
إن وهم المعرفة والتحكم الذي تعطيه المخدرات لمتعاطيها يشبه ذلك الاعتقاد اللاوعي لمدمني التلفزيون، لأن ما يرونه ليس هو الحقيقة بل بضاعة أجريت لها عملية تجميل
"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما يسمى «الكلام المولج» (معلومة معمى عليها) في النص المذاع، سواء أكان مكتوبا أم مقولا. وكأن هذه المعلومة تتكون داخل النص الأساس، بأن يؤكد كلمات معينة - سواء بالنبرة أو بالخط - تكوّن معا أمرا معمى عليه.

في هذه الحالة، يعمل ميكانيزم علاقة نصفي الدماغ بعضهما مع بعض في تلقي المعلومة. فما دام نصف الدماغ الأيمن مسؤولا عن تقويم سياق الخبر (النصف الأيسر مسؤول عن محتوى الكلام)، فإن المعلومة المتسلمة بهذه الطريقة لا توعى، لكنها تحتفظ بفعاليتها.

لقد بحث الكثير من التقنيات السيكولوجية في منظومة البرمجة العصبية - اللغوية، التي تسمح بوساطة أساليب التلفزيون، بجذب انتباه المتفرج بفعالية كافية، إلى صفات مؤشرة في الموضوع المعروض مسبقا، وتشكيل الهدف المطلوب. ومن بين هذه التقنيات «ترحيل المعنى» و«الربط بالمستقبل»، وأخرى كثيرة. إن إمكانات البرمجة العصبية - اللغوية، لا تسمح بتكوين علاقة إيجابية بالشيء أو بالظاهرة بيسر وسهولة فقط، بل وتستطيع تشكيل نيات سلبية مصطنعة وطرد الصور أو المشاهد المهمة من الذاكرة، بالسهولة ذاتها. وفضل هذه التقنيات يكمن في أنها إذ هي متحكمة في الصور البصرية، يمكن ترجمتها بسهولة إلى لغة التلفزيون الحديث.

فهذا مثلا، أحد أساليب طرد صورة ملحاحة، أو انطباع مؤذ، وسمي هذا الأسلوب «تدميرا». وعلى الشخص أن يتخيل الصورة التي يريد التخلص منها على شكل لطخ لونية، ثم «يضربها» - بقوة - بمطرقة، ويتأمل كيف تتشظى إلى آلاف القطع الصغيرة.

وهناك سبيل مفيد آخر لتحطيم الرؤى المقلقة، هو تصور فيلم يعرض، وحين يتوقف العرض يحرق المصباح الشريط محدثا ثقبا في كل كويدر (تصغير كلمة كادر، وتعني الوحدة الساكنة من الشريط السينمائي). ويمكن - ببساطة - حرق الفيلم ذي الموضوع غير المرغوب فيه، تماما.

وفي هذا الاتجاه، يمكن - من دون صعوبة تذكر - تخيل سلسلة من البرامج، حيث صورة أحد المرشحين للرئاسة، كبيرة لكنها «هشة»، تتصدع من دون سبب ظاهر، وتتحول إلى كسر صغيرة على مرآى من ملايين المشاهدين. كما يمكن عمل شيء أبسط، أي عرض الصورة بكامل صلاحيتها، لكن بالتأكيد - بشكل متعمد - على تفصيل منفر عاطفيا (وجه متعرق، شامة على الجبهة، تكشيرة غير مريحة وما إلى ذلك).

وكما يتضح، فإن الدعاية التلفزيونية بجوهرها وبإمكاناتها، ما هي إلا شكل عبقري للعدوانية السيكولوجية، لا يستطيع المواطن العادي أن يعمل شيئا إزاءه. إن الأساس في القوة الاجتماعية لهذا الشكل، هو أنه

التلفزيون منوّم الجماهير

أخذ «بصورة واضحة» دور دليل ومولد لأسس الحريات الديموقراطية، الحريات الضامنة لحرية الاختيار الشخصي، كقيمة شخصية خاصة. وقد استعمل المتحكمون بالوعي عن طريق التلفزيون هذه الأسطورة في تحقيق مصالحهم، إذ يعلنون أنهم يقومون بتزويد الناس - بأفضل ما يكون - بحرية الاختيار الشخصي في عالم الأشياء والخدمات.

إن بحث حالة هذا الشكل من النشاط المعلوماتي يتطلب أعمالا خاصة. أما إذا تكلمنا بصورة عامة، فقد عرفه - جيدا - عميد كلية الطب الأساس في جامعة لومونوسوف في موسكو أوليغ ميدفيديف: «على شاشات التلفزيونات الروسية يستشرس الادعاء من غير حجة، والكلام من دون مسؤولية، عبورا حتى أكثر الحدود الأخلاقية حرية. أما الشعب الروسي السريع التصديق، فلا يملك مناعة مناسبة مثل تلك الموجودة في الغرب».

وهكذا فإن شبه «صندوق الرؤية عن بعد» مع الموقد المشتعل المنعش، الذي تكوّن في اللاوعي عند الإنسان، يلعب معه لعبة شريرة. فالتداعي مع النار الحية، الشافية - حقا - يعرقل إدراكنا للطبيعة المعاكسة - تماما - لـ «النار الإلكترونية» الميتة، التي تؤثر - سلبيا - في كثير من الأحيان، على الوظائف السيكولوجية للإنسان وعلى طاقته.

أحد أسباب التأثير التنويمي للبرامج التلفزيونية يكمن في أن تلقي موادها ويحتاج إلي فقدان كثير من الطاقة. ولهذا السبب يسمي بعض الكتاب التلفزيون بمصاص الطاقة. يبدو للإنسان أنه جالس ومرتاح فيزيائيا، لكن الصور البصرية التي تتبدل بسرعة على الشاشة تشحذ - باستمرار - كثيرا من الصور التعبيرية المكونة لتجربة حياته الشخصية في ذاكرته الممتدة في الزمن. إن الخط البصري على شاشة التلفزيون - في حد ذاته - يتطلب إدراكا مستمرا للمادة البصرية، وما يتولد عنه من تداعيات تتطلب جهودا عقلية وعاطفية لتقويمها وكبحها، إذ تعجز المنظومة العصبية (خاصة لدى الأطفال) عن تحمل مثل عملية الإدراك العنيفة هذه، وتشكل بعد ١٥ - ٢٠ دقيقة رد فعل دفاعي كبحي، على شكل حالة تصورية تحد - بقوة - من تلقي وتحليل المعلومات، لكنها تقوي عمليات تسجيلها وبرمجة تصرفها.

وعلاوة على ذلك، فالتلفزيون يصنع - بسهولة - أهدافا سيكولوجية قوية، وتوجها لا واعيا لإعادة ما سبق أن عايش من حالات. ويسمي فرويد مثل هذه الميول «الإعادات المضطرة»، ووضع القوة التي تحفزها فوق مبدأ اللذة. فحين يعمل شيء بيسر وسهولة تتشكل عند الكثيرين حاجة إلى تكرار هذا الفعل. والقانون المشار إليه موجود في أساس شعبية المسلسلات التلفزيونة. حتى المعاناة الأحادية لسلسلة معينة للفعل المعلوماتي - الجمالي (الموضوع) تشكل ظرفا مناسبا لتكرار معاناة الحالة الأحادية. فالمتفرج الجالس أمام التلفزيون الذي يشعر بالعدل والرضا

التلفزيون يخرّب الشعور بالزمن

بسبب الانتصار الصعب للبطل، تظهر عنده - من دون وعي - الحاجة إلى تكرار المشاعر التي عاناها. ويستقبل - بفرح - الحلقة الأخرى للقصة المعروضة، بعد ذلك - بإثارة متزايدة - الحلقات اللاحقة. يجذبه - كما يقولون - الولع التلفزيوني الذي لا يختلف عن المخدراتي إلا بأن «الكيف» الذي يشعر به أقل قوة. مع الوقت تصبح مثل هذه العادة قوية جدا ترافقها غيبوبة تنويمية واضحة.

من الممتع أن العلماء أجروا قبل فترة ليست بالكبيرة، تجربة في حديقة الحيوان في ايدنبورغ استمرت شهرين، على اثني عشر شامبانزي، لمحاولة معرفة درجة تقبلهم للبرامج التلفزيونية. وكانوا يعرضون لهم في وقت محدد من كل صباح فيلما فيديويا لمدة ١٥ دقيقة، هو مادة ممنتجة من فيلم ديفيد اتينبور وأشهر العاملين في توثيق عالم الحيوان.

وفي الأسبوع الأول أصبح أربع من الإناث يتذوقن السينما، وصرن ينتظرن العرض ويجلسن أمام التلفزيون مقدما، وبعد فترة بدأت الكثيرات منهن يقلدن حركات القرود والحيوانات التي يشاهدنها على الشاشة. وقد أدهش العلماء الفرق فقط، بين الإناث والذكور: الإناث «أدمن التلفزيون»، في حين أن الذكور لم يهتموا بالتلفزيون إلا قليلا.

هنا ظهرت - بلا شك - تلك الحالة حيث الإناث في عالم الحيوان (وفي العالم الإنساني) قد هيأتهن الطبيعة ذاتها للغواية والسحر، ولهذا فهن يصبن بصورة كبيرة بمختلف أنواع المخدرات. وكما يظهر، فإن سحر ظاهرة «الإعادات المضطرة»، التي لاحظها فرويد عند الإنسان، موجودة عند الحيوان أيضا.

إن مناقشتنا لهذا العدد من العوامل السيكولوجية المؤذية، التي يتسم بها التلفزيون المعاصر. لا تتطلب - طبعا - إلغاء التلفزيون، ذلك أن وجود الدخان في هواء المدن لا يتطلب إلغاء صنع السيارات، لكن بالتأكيد ينبغي التفكير في «مصاف» مناسبة، في المثالين الأول والثاني.

إن التلفزيون هو أحد أهم وسائل الاتصال الجماهيري، وقد أثر تأثيرا هائلا على المنظومة الاجتماعية، ويسيطر - الآن - على كل ثقافتنا، عمليا، مدخلا إياها خلال مصافيه، وناشرا كل مجالات الثقافة بطريقة معينة. إن ما لا يدخل في قنوات التلفزيون في زماننا، لا يعود له - تقريبا - تأثير على حالة المجتمع.

وللأسف الشديد، لم يبحث على شاشات التلفزيون «الصديقة للإنسان» موضوع خصوصية التأثير السيكولوجي في حد ذاته. إذ ينبغي على من بيدهم السلطة على التلفزيون، من ذوي الموقف الشريف والشجاع أن يضعوا نصب أعينهم تنوير الملايين من متفرجي التلفزيون، بمسائل الحماية الفائقة الأهمية من تلك العناصر المؤذية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمكنت المرأة العربية عبر المراحل الزمنية المختلفة من مواجهة أقسى التحديات والصعوبات المحيطة بها، والمتعلقة بصورة أساسية بتهميش دورها الاجتماعي والثقافي من خلال العادات والأعراف المكتسبة التي كانت في كثير من الأحيان غير منصفة لدور المرأة وشخصيتها وكيانها وعقليتها.

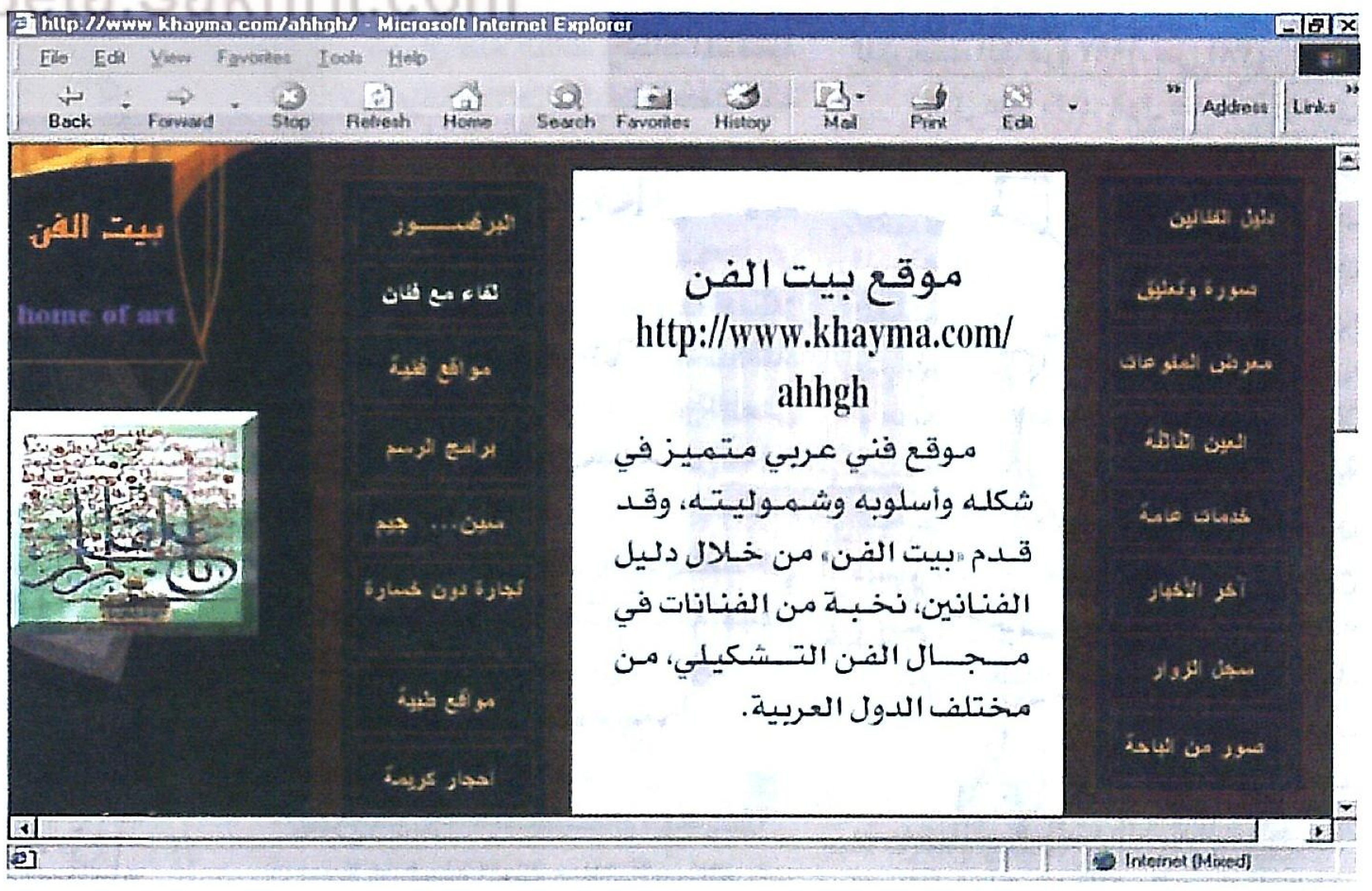
حضور الفنانة العربية عبر شبكة الإنترنت

هبة الغريب - الكويت

رسخت المرأة العربية وأثبتت دورها في التاريخ القديم من خلال كونها والدة وزوجة وأختا لكل من الشاعر المرموق أو الفنان المبدع أو المثقف الناجح، فقد آزرت وضحت و دعمت، وسهرت تمهد الطريق أمام ذلك الزوج والأخ والابن ليصبو ويبلغ أعلى المراتب الثقافية والفنية.

ولإيمان المرأة العربية بأهمية الثقافة والفنون الإنسانية في صقل وتكوين الشخصية العربية السليمة، نجدها قد نجحت في تجاوز مختلف العقبات الزمانية والمكانية لتصل في إبداعها إلى أسمى المستويات الفكرية والثقافية وأعلاها، وفي مختلف المجالات.

تمكنت المرأة العربية على صعيد الأدب من نظم الشعر وكتابة القصة والرواية، بالإضافة إلى التأليف المسرحي، لتضيف إلى المكتبة العربية كماَ لا يستهان به من الإبداعات والإضافات الأدبية، بالإضافة إلى إبداع المرأة العربية في مختلف المجالات الفنية كالفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي والموسيقى والأدب والشعر. ونظرا إلى ضخامة دور المرأة العربية ومساهماتها في المجالين الثقافي والفني ، فسوف يكون التركيز من خلال الأسطر التالية على أبرز ما عثِر عليه من معلومات في هذا الخصوص من خلال محركات البحث العربية عبر شبكة الإنترنت، فعلى الرغم من افتقار صفحات الإنترنت العربية، كونها حديثة العهد نسبيا، إلى التطرق لدورها الثقافي، فقد حاولنا تسليط الضوء على بعض الصفحات المتميزة في دعمها للجانبين الثقافي والفني للمرأة العربية، إضافة إلى بعض الصفحات الشخصية الخاصة بفنانات عربيات.



إضافة إلى المواقع السابقة، نجد الصفحات الإلكترونية الشخصية التي تختص بفنان أو فنانة معينة، التي يزيد من خلالها التواصل الجمهوري، وتزداد مساحة التعرف عن قرب على أبرز الإبداعات الفنية والثقافية والفكرية لصاحبة الموقع، والتواصل المتجدد. نذكر من هذه المواقع على سبيل المثال وليس الحصر: نلاحظ من خلال ما سبق أنه على الرغم من وجود الكثير من الصفحات الفنية والثقافية التي أتاحت مساحة خاصة لإبداع المرأة العربية، إلا أنها لم توفها حقها من الانتشار، لكنها في الوقت ذاته بداية جيدة للانطلاقة والتوسع الإعلامي على شبكة الإنترنت ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل لنا أن نتخيل كيف كان وضع الممثلة المسرحية في بدايات المسرح العربي؟ هل نستطيع أن نرسم صورة تقترب من حقيقة معاناة ممثلات بدايات القرن الماضي؟! هل يتخيل بعضنا أن هؤلاء اللاتي نصفهن اليوم بالرائدات، قد وصفن بأقسى الألفاظ وأجرحها مع ظهورهن الأول على خشبة المسرح؟.

... هنا نظرة نقدية لمشوار حياة ثلاث من ممثلات العرب (مريم سماط، روز اليوسف، فاطمة رشدي) تكشف عن مدى التحدي الذي واجهن به مجتمعا كان يرى أن المرأة الفاضلة هي المرأة التي لا تخرج من بيتها إلا لتذهب إلى قبرها!

نساء من مسرح العشرينيات

الممثلة بين الذات والهوية الاجتماعية

الكويت - د. وطفاء حمادي

إن ما قرأته عن النساء وعن نضالهن في سائر المجالات في مرحلة العشرينيات عزز لدي مسوغات اختياري لموضوع المرأة الممثلة، للكشف عن التحديات التي واجهتها هذه المرأة، تحديات للذات وتحديات للمجتمع الذي طالما صنفها بالغانية، لذلك أرى أنه إذا كانت المرأة في المجالات العامة قد ناضلت مرة، فإن المرأة في المسرح قد ناضلت الضعفين، وسبب هذا النضال تشير إليه الممثلة مريم سماط فتقول:

«انتقل الجوق إلى التمثيل العربي باسم الشيخ سلامة حجازي، وانتقل معه العمل الصالح والجد والنشاط. فلم يمض زمن حتى كانت دار التمثيل مهبطا للآداب ومنبعا للسرور، وموردا لعشاق الطبيعة والجمال، وإن يكن قد اتهمها بعضهم بأنها دار خلاعة ومجانة ودعارة، بيد أنهم لم يحسنوا الظن بها بل حكموا عليها بما شهدوه من مظاهر خداعة ومن تبرج الغانيات اللاتي شغفن بالتمثيل وشهوده. ولم يكن الذنب ذنب دار التمثيل ولا القائمين بالعمل فيها، وإنما كانت التبعة في ذلك إفراط الأوانس في تبرجهن ومغالاتهن في سفورهن وزينتهن، مما يلقي الشك والريب في خلد الصالحين من الأدباء ويولع البشر والسرور في أفئدة ذوي القلوب المريضة من عشاق الغزل وفساق النظر» (مريم السماط، مذكرات ممثلة، التمثيل العربي، (٦) جريدة الأهرام، ٢٤ سبتمبر، ١٩١٥، عدد ١١٤٣٥).

في هذا التوصيف عزت مريم سماط اتهام بعضهم لدار التمثيل بأنها دار خلاعة ومجانة ودعارة (وكانت مريم سماط تعمل في جوق التمثيل التابع لهذه الدار) إلى إفراط الأوانس في التبرج ومغالاتهن في السفور، والأوانس هنا هن الفنانات وتحديدا الممثلات، والممثلة في تلك المرحلة كانت تغني، وترقص، وتمثل، ضمن المفهوم الذي كان سائدا عن التمثيل آنذاك.

نلمح في هذا التوصيف إشارات أرادت بها سماط إرشاد الممثلة إلى عدم الإفراط في التبرج، وإلى عدم المغالاة في السفور، منطلقة من مفاهيم وقيم اجتماعية كانت تتحكم في سلوك الفنانة، وكانت تصفها بالغانية.

ويدفعنا هذا العزو إلى الالتفات إلى أمور كثيرة تتعلق ببدايات صعود المرأة إلى الخشبة المسرحية في العشرينيات، وتتعلق أيضا بآلية هذا الصعود. ومن هذه الأمور تشكلت لدينا تساؤلات متنوعة منها: كيف واجهت المرأة ذاتها لكي تتمكن من الخروج من المنزل / المكان للصعود إلى الخشبة المسرحية؟ كيف كانت صورتها؟ لماذا صنفت بالغانية، وأحيانا بالأرتيست؟ وما كان المقصود بكلمة الأرتيست؟ أيعود ذلك لارتباط المهنة بالظهور exibitonnisme؟ كيف طرحت هويتها الاجتماعية؟ هل أسهمت في تغيير صورة الممثلة فيما بعد وفي تغيير نظرة المجتمع إليها كغانية؟

من هذه التساؤلات تبلورت إشكالية بحثنا التي تتكون من نسقين: النسق الأول يدور حول علاقة الفنانة مع ذاتها، والنسق الثاني يتناول صورة الفنانة في المجتمع وهي الصورة التي تشير إلى هويتها الاجتماعية.

وسنستند للرد على هذه الإشكالية إلى ملامح من سير ثلاث ممثلات صعدن إلى الخشبة في مرحلة العشرينيات هن: مريم سماط (١٨٩٠ - ١٩٢٠) وهي سورية الأصل ومصرية المنشأ. وروز اليوسف، أو فاطمة اليوسف (١٨٩٠ - ١٩٥٨)، اللبنانية الأصل والمصرية المنشأ. وفاطمة رشدي (١٩٠٨ - ١٩٩٦) المصرية الأصل والمنشأ.

سنحاول أن نجتلي من سيرهن هذه تحدي كل منهن لذاتها وللموروث، وسعيها لتغيير صورة الفنانة ولتحديد مفهوم اجتماعي مغاير عن المفهوم السائد للممثلة آنذاك. ونشير إلى أنهن عملن في المسرح، في مرحلة مشتركة، على خشبة مسرحية واحدة هي الخشبة المصرية، وعملن في نوعين من المسرح هما الجاد والفودفيل.

النسق الأول: العلاقة مع الذات

يشير تنوع هذه التساؤلات، التي مهدنا بها لبحثنا، إلى المهمة الصعبة التي كان ينبغي على الممثلة القيام بها، وهي تتلخص في مجموعة من التحديات التي فرضت عليها، لأنها ترتبط بمواجهات الذات بكل موروثاتها. وخاصة عندما دخلت مجال الفن المسرحي الذي يمتلك حسب دوفينيو: «ذلك التعبير الجمالي الذي يتشكل فيه الوعي بتجاوز

روز اليوسف

"كانت نظرة المجتمع إلى الممثلة نظرة احتقار، فقد سميت بالغانية أو "الأرتيست" بالمعنى الانتقاصي والتحريفي للترجمة الحرفية لكلمة أرتيست التي تعني فنانة"

الذات لغرض تحقيقها»، والذي يؤدي أيضا حسب دوفينيو «إلى بدايات بلورة الوعي الذاتي الإبداعي» (دوفينيو، سوسيولوجيا المسرح).

ولكي تظهر على الخشبة المسرحية رفضت التقاليد والقيم التي فُرضت من قبل النظام المعرفي الذي تبدو داخله القيم مقبولة وطبيعية وفقا لأبنيتها السلطوية، التي تشعر المرأة بالإحباط العميق وبتمزق بين الحياة الفعلية المحكومة بقانون التطور، والصور النمطية القديمة التي تصدم (فوكو) والتي تبقيها خارج الواقع، خارج الفعل الثقافي.

لذلك نتساءل في ظل هذا النظام المعرفي، كيف ستتمكن من تحدي هذه الذات، وكيف ستتجاوزها لكي يتقبلها المجتمع؟ وما العوامل التي أسهمت في تحدي هذه الذات، والذات المقصود تجاوزها هنا هي الإرادة الجماعية عند روسو التي تذوب فيها إرادة الأفراد ولكنها تتجسد في مفهوم الفاعل الاجتماعي، وهو المفهوم الذي يجعل العلاقة الاجتماعية بعدا أصيلا في الفرد (آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٢، ص ١١٠).

ومن العوامل التي أسهمت في التحدي والتغيير ظهور الجمعيات النسائية التي دعت إلى تحرير المرأة واهتمت بالحركات النسائية، والصحافة التي شجعت الفن والفنانين، مثل مجلة المسرح.

كان لمجلة المسرح، التأثير الغربي المباشر والسريع على الممثلات المصريات، إن كان من جهة الشكل (الملابس المكشوفة)، أو من جهة تتبع أخبار الممثلين والممثلات مثل الممثلة الكبيرة سارة برنار التي تأثرت بها كثيرا الممثلة فاطمة رشدي (مجلة المسرح، ١٥ يوليو، ١٩٢٧). تؤكد ذلك عزيزة أمير: «لقد زرت معظم عواصم أوروبا ورأيت أكبر مسارحها، وعرفت أكبر ممثلاتها. وإني أصرح لك بكل يقين أنك لن تستطيع أن تجد بين ممثلات باريس ولا في أي مسرح من المسارح التي أعرفها مثل الكوميدي فرنسيز ممثلة واحدة تفوق ممثلاتنا في الجمال ...» (عزيزة أمير، خطاب مفتوح إلى الأستاذ زكي عكاشة، مجلة المسرح، ٢٩ نوفمبر، ١٩٢٦، ص ١٨٠).

كما أمد الغرب رجال النهضة بأفكار وآراء جديدة، فلعبوا دورا كبيرا في تشجيع الاتجاهات الجديدة في أجناس الأدب والفن، ومن بينها إنشاء مسرح عربي محترف مهد لظهور الممثلة المسرحية، ثم تقبل صورة الفنانة اجتماعيا (خالدة السعيد، الحركة المسرحية في لبنان، المرجع السابق، ص ١٢).

نضيف هذا العامل التشجيعي إلى غيره من العوامل التي أسهمت في ظهور الممثلة على الخشبة المسرحية، والتي أعلنت القطيعة مع الأدوار الاجتماعية التقليدية، وأعلنت عن رغبة في أن تكون مسؤولة عن حياتها الخاصة. (آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٨١).

ويدل على ذلك قول فاطمة رشدي حيث تشدد على تطوير الذات الذي ينبغي أن يأتي من قلب الفعل، أي من قلب تعديل المحيط المادي: «صادفت من المعاكسات ما لم تصادفه ممثلة غيري، ولم يفجعني كل ذلك في أمل من آمالي، أو مطمح من مطامحي الواسعة. أنا لا أعبأ بشيء مطلقا لأني لا أعمل لغاية شخصية أبدا وإنما أعمل لأخلق من نفسي ممثلة مقتدرة يفخر بها المسرح المصري» (حديث مع السيدة فاطمة رشدي، مجلة المسرح، ٢٨ مارس، ١٩٢٧، ص ١٨٠). التحدي من أجل تحقيق الذات بلغ درجة كبيرة من المبالغة لدى فاطمة رشدي التي قالت: «لذ لذائذ الحياة السيطرة وأبهى مظاهر الحياة التفوق. وكنت منذ طفولتي أعمل لكي تصبح كلمتي هي العليا».

الخروج من المنزل

تخلت الممثلة عن المنزل/المكان وتوجهت نحو الخشبة المسرحية. وقد تزامن هذا التوجه مع ارتفاع أصوات النساء التي طلعت من الصحف مطالبة بحق المرأة في الخروج من المنزل للتعلم والعمل، والتي علت أصواتها في المظاهرات تنشد الحرية وتطالب بخلع الحجاب. ولكنه كان توجها مغايرا، من خلاله انتقلت هذه الممثلة من البيت إلى فضاء رحب عار لا يمتلئ إلا بها وبحركة جسدها. إنه فضاء الخشبة وحيزها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللامنتهي، الذي افترض القيام بتحديات كبيرة للنظام المجتمعي المعارض لها وهذا البيت حسب «موس» هو: «أول فضاء تتعلم فيه المرأة تقنية الجسد، فإن هذه التقنيات هي التي تحدد، من دون شك، معظم سلوكاتنا اليومية، كما تدفعنا إلى الانصياع لمعايير المجتمع وأخلاقياته وقوانينه، كما أنه عندما تتخطى المرأة الممثلة فضاء هذا البيت وتتخلى عن حدوده الضيقة، وتعتلي فضاء الخشبة تبدأ الخطورة تحف حياتها لأنها تجاوزت الحركة المرسومة لها داخل المنزل.

التحريم الديني والرفض الاجتماعي:

كان التياترو في تلك المرحلة ما زال يحمل في نفوس الجماهير تلك المشاهد المثيرة والرقصات والأدوار المرفهة التي تزودهم بها النوادي الليلية أسوة بالخمر والميسر، ولأن رجال الدين صنفوه من الكبائر (الخطايا الكبرى)؛ وكان سببا في أن «الفضيلة ماتت، والشرف وئد، واختلط الرجال بالنساء» كما قال الشيخ سعيد الغبرا.

وشمل هذا التحريم والرفض الاجتماعي للمسرح، الممثل والممثلة على السواء، إذ اعتبر محمد تيمور أن نظرة المجتمع للممثل كانت نظرة دونية وقد سمي بالمضحكاتي BOUFFON (عبدالرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، دار الفارابي، بيروت، ط. أولى، ١٩٩٩، ص ١١١).

صورة الممثلة في المجتمع: الغانية أو الأرتيست

بعودتنا إلى الإطلاع على بداية ظهور المرأة على الخشبة المسرحية في المسرح اليوناني، نجد أيضا أن الممثلة الأولى كانت تعد مومسا، لذلك «كانت تجبر على الصعود إلى الخشبة عارية، تجبر على ارتداء ملابس تميزها» (روبرت سكلار، نحو نظرية مسرح المرأة في مجلة درامية drama review، ترجمة سناء صليحة، عن مجلة المسرح المصرية، عدد ٥٧، ١٩٩٣، ص ٦٩).

ومرد ذلك يعود إلى أن نظرة المجتمع إليها كانت نظرة احتقار، فقد سميت بالغانية، أو بالأرتيست بالمعنى الانتقاصي والتحريفي للترجمة الحرفية لكلمة أرتيست التي أصلا تعني فنانة، وقد جرى التداول بها منذ بدايات الوجود الفرنسي في مصر ولكن حدث انزلاق لها في اللغة المحكية، في المفهوم والسياق، وصارت تعبر عن الفتيات اللاتي كانت القوات الفرنسية تصطحبهن لتقديم الرقصات ولتسلية الجنود والترويح عنهم، ذلك لأن اللجوء إلى العاهرات هي عملية سارية في الجندية، فاختلط التعبير بين بنات الهوى وبنات المسرح، وصارت حدود التمييز بينهما صعبة، وتؤكد ذلك الممثلة المسرحية زينات صدقي التي ظهرت على الخشبة المسرحية في العشرينيات، وذلك عندما سألها أحد الصحافيين: «هل قرأت يوما أن أحد الكتاب في مصر قرر أن التمثيل ملجأ المنبوذات وموئل العارضات ومحط رحال البائعات لأعراضهن ومرتزق الفاجرات؟»، أجابت زينب صدقي: «إننا إذا شئنا أن نعرض أنفسنا فلدينا متسع أخصب من هذا في أماكن أخرى ... إننا نتعب ونشقى، إننا نجهد أنفسنا وننهك قوانا نهارا وليلا في سبيل إرضاء نفوسنا الفنانة، إنهم يقيسوننا إلى المتسكعات اللواتي نبذهن المسرح ... اللواتي يسمين أنفسهن أرتيست خوفا من الفضيحة، فيسئن إلى سمعتنا جميعا وما هن منا. إني لا أرضى لنفسي ولا لزميلاتي هذه الوصمة الشنيعة التي تشوه سمعتنا وتحط من قدرتنا». (لقاء مع زينب صدقي، مجلة المسرح ٢١ مارس، ١٩٢٧ ص ١٦).

استخدام الجسد على الخشبة

ينعت عمل الممثلة بالخطورة كون العرض المسرحي يقوم على حركة الجسد. ويرتبط هذا الجسد في الأذهان بالإغراء والمتعة hedoniste، وعندما يبرز الجسد تختزل المرأة إلى حدوده، ويختزل هذا الجسد إلى البعد الجنسي، وإن ارتباط جسد المرأة بهذا البعد حولها إلى مجرد عنصر رمزي على خشبة المسرح، وإن كانت ممثلة عظيمة ولكنها غالبا لا تنجو من هذا المفهوم.

فمنذ بداية ظهورها على الخشبة، عرفت الممثلة المسرحية أنه بين الدعوة لتحرر المرأة والاصرار على إبقائها داخل المنزل، هناك نضال من نوع آخر ينبغي أن تخوضه هذه المرأة الممثلة للوصول إلى المسرح، لأن صناعة المسرح أو تقديم عرض مسرحي يفترض الظهور وليس الاختباء، كالاختباء وراء قصة أو قصيدة شعر تكتبها شاعرة من وراء الحجاب، أو داخل المكتب أو المنزل، ولا وراء لوحة ترسمها فنانة تشكيلية في محترفها، بل هو أداء يفترض ظهورا على الخشبة، من خلال الجسد والصوت والتعبير الحي، وهو حضور سافر لا حجاب يغطيه عن المشاهد. لذلك تنفرد الممثلة وحدها وتتميز عن غيرها من النساء بمشكلات ذات خصوصية. (ليزيت جودمان، التيارات المسرحية النسوية، ترجمة أمال أبو شادي، وزارة الثقافة، مركز اللغات، أكاديمية الفنون، ص٣٩)، وما زالت تعاني حتى يومنا هذا مشكلة الظهور على الخشبة وعرض الجسد، مع العلم أن هذه الممثلة صارت تتخرج من المعاهد العليا للفنون المسرحية والسينمائية، وإن يكن فهي لا تستطيع التغيير كثيرا من هذه الصورة، لأنها ما زالت تخضع لقيم أخلاقية تحد من حركتها حتى اليوم. لذلك لن يتم لها هذا الأمر إلا عندما تتحرر الذهنية من كل ما ترسخ في زوايا الذاكرة من موروث معيق، ومن قيم أخلاقية تقليدية ما زالت تتشدد، وإن بنسبة أقل، فيما يتعلق بحركة الجسد.

لذلك نجد أنه لا بد من التذكير بما قالته مريم سماط وأوردناه في أول البحث عن المبالغة في تبرج الممثلات وفي سفورهن، ولا بد من التمثل أيضا بما قالته سيمون دي بوفوار بعد خمسة عشر عاما مضت على قول مريم سماط: «نخاف من ميل قوي لدى الممثلة إلى التبرج وعبادة جسدها»، وتعتبر أن قليلات منهن عرفن نظير سارة برنار، كيف يوفقن بين الحرية الشخصية والمهنة، فجعلن الثانية فنا خالصا، لا آلة ابتزاز للمال ولا استمالة للرجل (سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، أضواء على الحركة النسائية المعاصرة، كلية بيروت الجامعية، بيروت، طبعة أولى ١٩٨٨ ص٨٩). مما اقتضى من المرأة النضال من أجل إضفاء شرعية تسهم بشكل فعال ومباشر ومؤثر، لدعم خروجها إلى المسرح الذي ظل مكرسا في اعتقاد الناس بأنه خروج للاستعراض، فلم يجرِ الاعتراف بها مؤخرا، ومع ظهور ممثلات أظهرن قدرة على أداء فني معبر وجاد أسهم في تغيير صورة استعراض الممثلة لجسدها مثل روز اليوسف التي نالت عام ١٩٢٥ جائزة التفوق في الأداء التمثيلي، وقد كانت الممثلة الأولى في فرقة يوسف وهبي. وقد قال عنها زوجها زكي طليمات «إنها ممثلة جادة، عندما أدت دور شخصية مجنونة، ذهبت إلى مصح عقلي لمراقبة حركات المجانين فيها» (عبدالرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، المرجع السابق، ص١٩).

فاطمة رشدي

„ منذ بداية ظهورها على الخشبة، عرفت الممثلة أنه بين الدعوة إلى تحرر المرأة والإصرار على إبقائها داخل المنزل، هناك نضال من نوع آخر ينبغي أن تخوضه هذه المرأة الممثلة للوصول إلى المسرح "

النسق الثاني: الهوية الاجتماعية

إن هوية الفنانة الناتجة من الصورة الانتقاصية المنغرسة في الذهنية العربية، وهي موروثة، حازت عليها الفنانة مرتين، مرة لأنها امرأة ومرة لأنها فنانة، لذلك تسعى هذه المرأة إلى خلقها في سياق متغير ومتطور من خلال وعي الذات بأدواتها الفكرية ومنهجياتها وسياقها ومسلكيتها، الذي يستتبع وعيها لماهيتها (مشهور مصطفى، المسرح العربي، والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر، عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد الأول، سبتمبر، ١٩٩٦، ص ٤٧) والذي يقتضي مستوى آخر من التحدي في البحث عن صورة الذات داخل المجتمع، حيث تحاول هذه الفنانة أن تحتل مكانة لها بقصد توكيد هويتها وخصوصيتها الفنية.

هنا تنشأ الصعوبات وتتوالد المشكلات، لأن معالم الهوية الاجتماعية عديدة يمكن تلمسها في الآثار الفنية التي تقدمها، والتي يمكن أن تحدث تغييرات في بعض العادات والتقاليد والمفاهيم في مجتمعها، وبذلك ينتفي الخوف والحذر من إظهار الجسد وحضوره على الخشبة. ويصير لهذا الحضور على الخشبة المسرحية وجه آخر يساعد المرأة على خوض أشد المشاريع جذرية في حياتها بحيث تصير الفنانة هي التي تؤسس للاختلاف والتمايز، لتوكيد ذاتها فنيا (تروس الفرق) واجتماعيا من خلال الفن، وهكذا تتجاوز ما قد يختصر كيانها إلى جسد، أو يقدمها كشيء.

لذلك سعت ممثلات بحثنا إلى دخول المسرح الجاد من قلب الفعل الاجتماعي، وتخلين عن المسرح التجاري الطربي الذي كان سائدا في تلك المرحلة. وهذا ما قامت به مريم سماط التي لقبت بممثلة الملكات. امتازت بثقافتها العالية، وقدرتها التمثيلية الكبيرة، وهي التي كتبت في مذكراتها ما يدل الممثلة عموما على احترام الذات والابتعاد عن تبرج الغواني وسفورهن، كما ذكرنا في أول البحث.

وتليها الممثلة روز اليوسف التي أصدرت الجريدة التي بدأت فنية ثم تحولت إلى السياسة، حيث خاضت معارك شهيرة ضد الاحتلال والملكية والاحزاب السياسية وجعلت من صحيفتها مدرسة تخرج فيها عدد كبير من الصحافيين والأدباء (فاطمة موسى، موسوعة المسرح، الجزء٢، ٦٩٨).

كما كانت مجالس فاطمة رشدي ومسرحها ملتقى الشعراء مثل الشاعر أحمد شوقي والكتاب والمعجبين والمفتونين بها وبشخصيتها (مذكرات فاطمة رشدي الحلقة الثانية، مجلة المسرح، القاهرة، عدد ١٠، ١٩٦٤، ص٢٤).

وامتد طموحها إلى الدخول في قلب المحيط الاجتماعي، وانجلى ذلك مثلا بإيمان فاطمة رشدي بدور المسرح وبرسالته الاجتماعية والوطنية، وإيمانها بضرورة الدفاع عن حقوق المرأة والمطالبة بحريتها، ولا سيما حقوق الممثلات وهي القائلة: «إن عفة المرأة لا ترتبط بملاءتها، بل بروحها».

واهتمت أيضا بالطلاب فلقبت بـ «صديقة الطلبة»، لأنها فتحت لهم أبواب مسرحها ثلاث مرات في الأسبوع مجانا لحضور إحدى مسرحيات فرقتها «مصرع كليوباترة»، وكانت هذه الرواية ضمن المواد المقررة في المناهج الدراسية (مجلة المسرح، عدد ١٧، ١٩٦٥). ولم يقتصر نشاطها على الخشبة المصرية بل خرجت بفرقتها إلى المغرب وإلى بيروت، وتحملت أعباء فرقتها المعنوية والمادية. (مجلة المعرض، أيار، ١٩٢٩، عن محمد كريم، ص ٢٠١).

الخاتمة

خلاصة القول: إن الممثلة تمكنت، في تلك المرحلة من تحدي الذات والسعي لتغيير صورة المرأة الأرتيست الذي يستدعي حتما تغيير هويتها الاجتماعية التي تصنعها بنفسها. فهؤلاء الممثلات وإن كانت تجربتهن ذات خصوصية ترتبط بحالات فردية، فقد أسهمن معا في التمهيد لظهور الفنانات الأخيرات أو اللاتي جئن بعدهن إلى المسرح. واللافت في تلك المرحلة أن هؤلاء الفنانات اخترن من أجل ذلك نوعا مسرحيا جادا، وأثرن القضايا الوطنية، على خشبة مسرح كان يقصدها جمهور النخبة من المثقفين مثل محمد التابعي وعباس محمود العقاد وابراهيم المازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل. وكانوا يقومون بنقد هذه الروايات على صفحات الجرائد مثل البلاغ والسياسة (مجلة المسرح، المرجع السابق، ص٢٦). كما سعت هؤلاء الممثلات إلى إعادة تشكيل صورة الأرتيست التي شوهتها التقاليد الاجتماعية. فغيرت إلى حد ما من هذا المفهوم، وصار ينظر إلى الممثلة نظرة نقدية فنية تنصرف قليلا عن وصف الشكل، إلى تقييم إمكان الحضور على الخشبة والقدرة على أداء الدور. (مذكرات فاطمة رشدي، المرجع السابق، ص ١٧).

مع العلم أن هؤلاء الفنانات جئن المسرح كما تقول عزيزة أمير ردا على مقالة زكي عكاشة اتهم فيها التمثيل في مصر بأنه ما هو إلا سخافات باطلة وتهريج فاضح وهذيان أطفال، فتقول: «أظنك لا تجهل أن ممثلاتنا لم يتخرجن من معاهد تعلم الإلقاء والتمثيل. ولم يدخلن مدارس يحطن فيها بأسرار الفنون وخفاياها. وأن نساءنا اعتدن البقاء في البيت بين أربعة جدران، وغريزتهن تجعلهن يضطربن ويرتبكن إذا كلمن رجلا غريبا. ولكنهن على الرغم من كل ذلك عرفن كيف يتغلبن على هذه الموانع الطبيعية، وعرفن كيف يقفن على خشبة المسرح أمام مئات من الناس. ويرضين الجمهور ويؤثرن فيه، ويستثرن إعجابه وهتافه وتصفيقه» (مجلة المسرح يوم الاثنين ٢٩ نوفمبر، ١٩٢٦، ص١٨) ◆

أصبح التجريب في المسرح هدف غالبية المسرحيين، وبخاصة الذين يحملون الروح الشبابية في خروجها وثورتها على السائد، ونزوعها إلى التمرد والرفض والتغيير واختراق العادي المألوف، معبرا بذلك عن متغيرات العصر السريعة في المفاهيم والأذواق والسلوك والحياة عامة، وعن تكاثف إحساس الإنسان بالحصار واليأس والعزلة والقهر. وقد سار جانب من التجريب في مسارات موغلة في الابتعاد عن أساسيات المسرح وشروط العرض المسرحي، مما أبعده عن الهدف الذي من أجله ظهر كحركة تغييرية في مسار تاريخ العرض المسرحي. هنا لا بد من تقديم بعض الإضاءات والأفكار حول التجريب، وبخاصة لدى المسرحيين الشباب.

التجريب لدى المخرجين الشباب

المصطلح والمغامرة الإبداعية

عبدالفتاح قلعة جي - سورية

١- تحديد مصطلح الشباب، وبالتالي المخرجون الشباب

- هل يتحدد الشباب بعمر معين؟ ثم من أين يبدأ؟ وأين ينتهي؟ بمعنى: هل هذا المصطلح يتحدد زمنيا، ومن المعروف أن هذه الفترة تتصف بأن التجربة والثقافة والرؤية الشمولية الفلسفية للحياة لا تزال في طور التكوين، أم يتحدد الشباب بالعقل المتجدد المفارق لذاته وللعالم باستمرار؟ فهو في تجريب مستمر. وهذه المفارقة لا تقوم بالضرورة على تغيير ثوابت: كالموقف من الإنسان، والعدل، والسلطة، والقيم الكبرى... إلخ، ولكنها قائمة على التجليات المتجددة دائما لهذه الثوابت، بالإضافة إلى الصيرورة في القيم الفكرية والجمالية. بمعنى أن هذا المصطلح لا يتحدد زمنيا، وإنما يتحدد بالطاقة الحيوية الشابة المتجددة التي ترهص بالمتغير أو تشمله، سواء أكان المخرج في عقد العشرينيات أم في الستينيات.

وبهذا فإن أفضل التجريبيين تقانة وفكرا ووضوح رؤية، هم أولئك المخرجون الذين تمرسوا بتقديم عروض تقليدية واكتاروا تلك الطاقة الحيوية الشابة المتجددة.

٢- حدود التجريب ومعناه

- ليس هنالك من تعريف محدد للتجريب، وانطلاقا من الحرية الواسعة في الخلق، فإنه في الوقت الذي يتمذهب فيه المسرح التجريبي وتتشكل له قواعد نهائية، فإنه يفقد تجريبيته، وهذا ما حدا يونسكو على أن يقول «لا يوجد مسرح طليعة» فكيف وقد سار التجريب اليوم أشواطا بعد الطليعيين حتى وصلنا إلى الطليعية الجديدة وتيار ما بعد التجريب؟ مهما يكن فثمة إضاءات يسلطها المسرحيون التجريبيون على مفهوم التجريب، كل حسب اتجاهه في المغامرة ومنها: التمرد على القواعد، حرية التعبير الفني، اختراق المألوف الدرامي، إبداع معملي، ثورة في تقنيات العرض والسينوغرافيا، البحث عن وسائل جديدة مغايرة للوسائل الفنية السائدة لتقديم رؤية جديدة للعالم.

- إذا كان التجريب يحمل في طياته الجديد في هذه المسارات، فإنه ليس كل جديد بالضرورة تجريبا.

المسرح الطليعي الذي مهد له أنتونين أرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) في كتابه «المسرح وقرينه»، الذي دعا إلى الاستعاضة عن اللغة بالإخراج المسرحي والحركة والإيماء والديكور والموسيقى والإضاءة، بحيث غدا المسرح عنده سحرا وميتافيزيقا وإخراجا. ومن قبله عام ١٨٨٨ طلع ألفرد جاري بمسرحية «أوبو ملكا» التي مثلت على مسرح العرائس، ثم «أوبو مقيدا» واعتبرتا ثورة على الأشكال المسرحية. المسرح الطليعي إذن اعتبر مسرحا مضادا وعكسيا، تجريبيا، بدأ بمنطق الحلم وبالكلمة في منظومات لغوية غير مألوفة، قائمة على التفكيك هي معادلة لعالم يشهد الانهيار بعد حربين مدمرتين، كأنما يعبر بأساليب تختلف من كاتب طليعي إلى آخر عن لا معقولية الوضع الإنساني.

ثم سار التجريب في أواخر القرن العشرين في مسارات ساد فيها المخرج بعد أن حسم معركته مع المؤلف والنص المكتوب، ثم ساد العرض السينوغرافي، حتى عامل الإضاءة.

«ناس النهر»، مصر

> ” التجريب لا يعني غياب الواقع عن العرض المسرحي والاكتفاء بالتشكيلات والتكوينات الجمالية، وإنما هو في حقيقته سبر وفهم عميقان له “

٣- التجريب ووهم التجريب

التجريب فعل واع واضح القصد والفكر، مبني على رؤية فكرية وجمالية جديدة للعالم. وإذا كان بعض مخرجينا قد فهم هذا القصد ووعاه، فإننا نرى أن بعضا من مخرجينا الشباب يقعون في هلوسات فكرية وحركية وبصرية معتقدين أنهم كلما أمعنوا في الإبهام والضياع كانوا أكثر تجريبا.

ربما يعود ذلك إلى أن التجريب في المسرح الغربي أخذ اتجاهات متعددة، وفي حركة متسارعة، ونحن بطبيعتنا نلهث في متابعة أشكال المستجدات في الإبداع من غير أن تكون لها جذورها الفكرية والاجتماعية لدينا.

في المسرح الحركي ثمة اهتمام فائق بجسد الممثل، والاستعاضة عن النص الملفوظ بلغة الجسد كأداة تعبير وتوصيل.

وفي مسرح الموت - تيار ما بعد التجريب - عند كانتور المخرج البولوني ثمة اهتمام فائق بالسينوغرافيا، واقتحام أرواح الأجداد لخشبة المسرح على شكل مانيكانات، واستغناء عن المكان المسرحي المعروف، واستعانة بممثلين غير متمرنين ليحتفظ بطزاجة الإنسان.

أما في مسرح الصور فالسيادة للأفكار، أفكار المؤلف المسجلة على شريط، فهو مسرح أفكار، ويلقي بالممثل من نافذة العرض أو يكون دوره ثانويا، لتدخل من باب العرض الوسيع وتحل محله مجموعة من الصور.

في المسرح العادي هناك أهمية كبيرة للتعبير اللغوي كوسيلة رئيسية للسرد والحوار، أما في مسرح الصور فإن الفنان يؤكد على البعد الكيفي من فنون تشكيلية كالرسم والنحت كوسيلة بالغة الأهمية في السرد، فهو مسرح تجريدي، غير أنه يؤنسن الأشياء، وهو مسرح ساكن غير متحرك يعتمد على مشاهد يمارس الاستغراق الذهني في فهم وربط الأفكار والرموز. وكان من الطبيعي أن تكون أمريكا، وهي المجتمع التقني الذي تسود فيه المؤثرات البصرية والسمعية، هي المنتج لهذا النوع من المسرح الذي خلقه جيل مبدع شب على السينما والتلفاز.

المسرح الهستيري الأنطولوجي يمسرح عمليات التفكير في مجموعة من الصور عالية التعقيد. وفورمان يرى أن اللغة المنطوقة لغة مسطحة مقولبة وليست وسيلة للحوار؛ لهذا فهو يحيل التصويت إلى شريط مسجل، أما الممثلون فهم مجرد متحدثين لإيصال الأفكار.

ومثله أيضا ويلسون في مسرحيته «خطاب إلى الملكة فكتوريا»، التي يعدها عملا أوبراليا على الرغم من عدم وجود مغنين أو غناء. أما موسيقاها فهي خطب تمثيلية شفهية ذات موضوعات متعددة منها: الحرب الأهلية، الاستعمار الثقافي، الحضارات القديمة، إنها تبدو كتعليق سياسي واجتماعي على أحوال الناس، وهي مسرحية تطهيرية، فيها تصوير للحياة الأمريكية الخالية من المعنى بطريقة غير مألوفة.

وهذا يعني أن اتجاهات المسرح التجريبي الحديث انطلقت من قواعد فلسفية ورؤى تجاه الحياة والمتغيرات، وتعبيرا عن منعطفات اجتماعية وسياسية جديدة وحاسمة في حياة مجتمعاتها.

٤- الدعوة إلى حركة تأصيل لمسرح تجريبي عربي

هذه ليست دعوة تاريخية إلى إثبات وجود أو عدم وجود مثل هذا المسرح لدينا، ولكنها دعوة إلى قراءة الواقع الراهن، والواقع الذي مضى أو ما زال مستمرا (التراث)، من فكر وسياسة واجتماع وأحداث، قراءة فلسفية مستغرقة، ثم الخروج باتجاهات في التجريب خاصة بنا، منطلقة من وعينا الجمالي والفني والفكري، مع مراعاة أن حضارتنا هي

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

حضارة نص، بمعنى أن الكلمة هي المحرك التاريخي.

هنا لا بد من أن نسأل، هل التجريب خاص بالمخرج أم بالمؤلف أم بهما معا؟

لا بد من الإقرار بأن الكتاب المسرحيين هم الذين حملوا لواء التغيير في أصول المسرح، لأنهم كانوا محور الظاهرة المسرحية في كل عصر. والتجريب الذي يبدأ مع المؤلف المسرحي كحامل فكر يكون أكثر عمقا وفكرا وارتباطا بالأصول، فهو تجريب متصل بالجذور المسرحية وغير منقطع عنها.

مع ظهور المخرج في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين أصبح تدخل المؤلف في العرض المسرحي بمنزلة تدخل في مجال آخر غريب عنه. وفي منتصف القرن العشرين حقق المخرج انتصاره الكامل، وكان انتصارا أكثر مما يجب، وانقطع ذلك التعاون بين المؤلف والمخرج كالذي شهدناه بين تشيكوف وستلانسلافسكي.

في العقدين الأخيرين من القرن العشرين انتزع المخرجون التجريب من أيدي الكتاب المسرحيين، ودمروا ركائز العرض المسرحي الأساسية: النص والممثل والجمهور والمكان المسرحي. هكذا وصل بهم الأمر إلى حد إلغاء المؤلف - النص، فشهدنا عروضا تجريبية بلا نصوص، واعتبروا الممثل قيمة ثانوية، وقدموا عروضا مسرحية في حافلة متحركة ضمن شوارع مدينة. وبالرغم من أن بعضها عروض فائقة الجمال فإنها سرعان ما تذوب في زحمة المتغيرات المسرحية، فليس فيها أسماء أعلام ولا نصوص تخلد في تاريخ المسرح والأدب المسرحي.

كان المسرح السوري من أوائل المسارح العربية التي نزعت إلى التجريب، حيث أسس عام ١٩٧٦ مسرح بهذا الاسم «المسرح التجريبي» واستمر حتى عام ١٩٨١، وكان مخرجه فواز الساجر، وقدم ثلاثة عروض هي «المجنون» عن نص لغوغول و«رحلة حنظلة» عن نص لبيتر فايس اقتباس سعد الله ونوس و«ثلاث حكايات» لأوزوالد دراكون. وفي هذه السنة أعيد تأسيس المسرح التجريبي، وثمة طموح لتأسيس مسرح تجريبي في كل مدينة فيها مسرح قومي.

وفي دورات مهرجان المسرح التجريبي في القاهرة، أثبت المسرح التجريبي العربي، وعلى الرغم من عمر المسرح العربي المحدود عامة، وقوفه بجدارة إلى جانب التجريب في دول عريقة في المسرح في العالم، وذلك من خلال العروض الناجحة والجوائز التي فازت بها أسماء وعروض عربية كجواد الأسدي في «تقاسيم على العنبر»، وعبدالله السعداوي البحريني في «الكمامة»، و«الأفيال» لوليد عوني، و«كلام الليل» لتوفيق الجبالي، و«الآلية» لمانويل جيجي، الذي فاز بجائزة أفضل تقنية، بالإضافة إلى أسماء ممثلين وممثلات وعروض أخرى.

مسرحية «قصص تحت الاحتلال» فلسطين

عمدت إلى استقراء وتحليل ما أتيح لي من مشاهدة عروض تجريبية لشبابنا، فوجدت أنهم ما عمدوا إلى التجريب سعيا وراء فانتازيا شكلانية، وإنما ثمة هموم اجتماعية أو سياسية أو مصيرية تؤرقهم باستمرار، وقد لجأوا إلى التجريب ليس سعيا إلى التقليد، وإنما لأنهم وجدوا أن الخطاب المسرحي التقليدي ما عاد مثمرا في عصر انحسر فيه دور الكلمة في التغيير بعد سيادتها كعملة رديئة، فاضت من أفواه الخطباء المدجلين. هذه الكلمة ما عادت تثير صدمة لدى المتفرج، فهم في حاجة إلى إدخال الكلمة نفسها إلى معمل التجريب وتوليد مشهدية حركية وبصرية معادلة لها، ومعبرة عن رفضهم الكبير، وذلك بغية إنتاج خطاب مسرحي جديد.

إذن نحن أمام مجموعة من الشباب المغامرين بالكلمة، يحتلون خشبة المسرح، خلعوا عن أنفسهم عباءة الخوف والمحاباة، وراحوا يثيرون أسئلة في الوجود، ويحملون ثقافة الغربة والانكسار في عروض مسرحية داكنة ومشهدية بصرية مؤلمة، تستبطن عمق المعاناة الإنسانية في مجتمع غريب التشكل، يعود بقوة مسرح اللامعقول وأنواع أخرى من المسرح التجريبي على يد هؤلاء الشباب المغامرين الذين لا يضمهم تجمع سوى الإحساس المشترك بخروج الحياة عن منطقيتها وقواعد لعبتها التاريخية، والغموض والقلق اللذين يكتنفان مستقبل الإنسان والإنسانية، وتفكك العلاقات، وانعدام التواصل، وبروز الجانب المتوحش في الكائن الاجتماعي والقائم السياسي، والبحث عبثا عن الحرية كقارة مفقودة، وتكاثف دكنة الشعور بفقدان الأمن الفردي والأسري الاجتماعي والاقتصادي.

إنها ثقافة الخوف من الآني والآتي في عصر الحصار والانكسارات، والهجرة والتهجير، واعتقال الكلمة، والخوف من المستقبل والمعيشة تحت خط الفقر.

أعتقد أنها بداية سليمة لإنتاج مسرحنا التجريبي الحديث على قواعد الاتصال والأصالة، وليس على قواعد الانفصال والتقليد.

يبقى التجريب تيارا ضمن تيارات عديدة في حركة وتاريخ المسرح، وإذا كان بعض شبابنا المغامرين يريدون أن يسيروا فيه، وهذا حق تقتضيه ديموقراطية المسرح وحريته، فلا بد، كي يكون هذا التجريب منطلقا من تجربتنا وهويتنا، وكي ننتج مسرحا عكسيا، من أن نضع في الاعتبار ما يلي:

- التزود بثقافة عربية وإنسانية محيطة، والانطلاق منها والبناء عليها، لأن التجريب يقوم على المعرفة، وهذه المعرفة ضرورية في تكوين رؤية الفنان.

- التجريب لا يعني غياب الواقع عن العرض المسرحي والاكتفاء بالتشكيلات والتكوينات الجمالية، وإنما هو في حقيقته سبر وفهم عميقان له، وإخراج للواقع من واقعيته الصلبة إلى حالة أخرى متحركة يكون فيها أشبه باللدائن المرنة القابلة للتشكل حسب رؤية منتجي العرض المسرحي واستشرافهم للواقع الممكن.

- التجريب لا يعني التنكر للتراث وإلغاء الموروث الشعبي أو الأدبي أو الديني أو الاجتماعي الحياتي، بل العكس فإن هذه الموروثات، كخلاصات تجارب مكثفة، وحكايات لها جاذبيتها ومثيرة للدهشة والتأمل، يمكن أن تكون مادة رائعة ولدائن طيعة حين يعاد إنتاجها وتشكيلها في العملية المعملية في المختبر المسرحي.

- لا يمكن القبول بمبدأ موت المؤلف والنص المسرحي بدعاوى التجريب في المسرح، إذ ليس من مصلحة العرض المسرحي أن يلغي المخرج المؤلف أو العكس، ولا أن يلغي السينوغراف المخرج، ولا أن يلغي الجميع مصمم الرقص، فيكون العرض المسرحي أقرب إلى تصنيفه في جنس الباليه أو المسرح الراقص.

- العرض المسرحي سبيكة مؤتلفة من النص والإخراج والفنون والتقنيات الأخرى، ولكل دوره في تشكيل هذه السبيكة وإعطائها خصوصيتها وتفردها، والتجريب الحقيقي جهد مبدع يعمل على مبدأ الإفادة والتوظيف لعناصر السبيكة، وليس على مبدأ الإلغاء. والمسرح في حاجة دائمة إلى تحديث هذه الوسائل أو العناصر المؤلفة للسبيكة، وإلى البحث الدائم عن وسائل جديدة لخلق مفردات في العرض المسرحي، تساهم في الخروج من الركود وفي اختراق المألوف. فالتجريب لا يعني بالضرورة أو في النهاية تدمير العرض المسرحي، وإلا فإننا بذلك نكون قد خرجنا من جنس في الفن إلى جنس آخر لا علاقة له بالمسرح.

"

لا بد من الإقرار أن الكتاب المسرحيين هم الذين حملوا لواء التغيير في أصول المسرح، لأنهم كانوا محور الظاهرة المسرحية في كل عصر

"

التجريب والخروج إلى العرض المفتوح وكلام في التجربة الذاتية

اتصفت أغلب العروض التجريبية بذاتية وخصوصية التجربة، وبنخبوية الجمهور حتى غدا مسرح دوائر مغلقة، والسؤال: كيف يمكن للعروض التجريبية العربية أن تخرج من هذه الدوائر إلى تحقيق عرض مفتوح يأخذ في الاعتبار ما يلي:

- المنجز الثقافي والفني العربي والعالمي.
- الوعي الفكري الماضوي والراهن والإرهاصي.
- الوعي الجمالي المحلي والعربي.
- الخطاب المسرحي الذي يحقق التواصل مع الجمهور بشرائحه المتعددة، قد يبدو تحقيق ذلك للوهلة الأولى أمرا صعبا، ربما لأننا نأخذ التجريب المسرحي كمنجز غربي نحاول أن نلحق بركبه، ثم تبدو المسافة بعيدة جدا، شأن المسافة التي تفصلنا عن المنجز العربي المعرفي والمعلوماتي في عصر الثورة الرقمية، فلا نملك إلا أن نكون مستهلكين مستوردين أو مقلدين.

لو عدنا إلى كتاب ألف ليلة وليلة، وإلى بعض السير الشعبية، وبخاصة سيرة الملك سيف، وما حققته من جماهيرية واسعة لوجدنا أنها - عدا نظامها الحكائي الغرائبي الجذاب - مبنية على قاعدة عريضة من السحر والميتافيزيق والمشهد البصري، الذي يخترق المألوف. وهل التجريب في بعض مفهوماته سوى هذا الذي أتت به شهرزاد في حكاياتها؟

بمعنى آخر: يجب أن ننطلق في مغامرات التجريب من الجذور والممتلكات الثقافية والموضوعية الخاصة بنا، وبذلك يكون عملنا في التجريب المسرحي استمرارا تأصيليا لعملنا في تحقيق مشروع آخر في المسرح العربي، متحررين من إسار المنجز الغربي وضوابطه، غير منقطعين عنه في آن واحد.

إن سر الجماهيرية يكمن في إدراك الثوابت والمتغيرات في الوعي الفكري والجمالي لشعوبنا، وتقديم عروض تنطلق من كوامن هذا الوعي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان هناك ما يمكن تسميته بالكتابة الدرامية النسائية، والاتفاق مبدئيا على أنها كتابة النصوص بقلم وعقلية أنثى. وإذا كان هناك ما يمكن الاتفاق عليه مبدئيا أيضا ويسمى الإخراج المسرحي النسوي، الذي تقوم به أنثى، فهل يمكن الحديث اتفاقا أو اختلافا حول وجود ما يسمى بـ «السينوجرافيا النسوية»، أي تلك السينوجرافيا التي تصوغ رؤيتها امرأة. وتتضمن رؤية نسوية، وتدخل في نسيج عرض نسوي أو غير نسوي؟

بعد الأدب النسوي والمسرح النسوي والنقد النسوي

سينوجرافيا العرض المسرحي بين الأنثوية والذكورية!

د. عايدة علام - مصر

جويا والفنانة سينوغرافيا سكينة محمد علي

يثير مصطلح «السينوجرافيا» المستخدم بكثرة في السنوات الأخيرة، بعد أن استبدل بمصطلحي الديكور والأزياء المسرحية التقليديين، من الالتباس ما يجعله مصطلحا غامض المفهوم، من الصعب الإمساك بمعنى جامع مانع له، خاصة في كتابات العديد من نقاد الفن المسرحي اليوم، سواء في الصحف أو حتى في المجلات المتخصصة، فقد اتسع معناه ليشمل كل ما هو كائن في سكون وحركة داخل فضاء العرض المسرحي، بما فيها حركة الممثل ذاته، وهو ما جعل بعض المخرجين ينسبون إلى أنفسهم وظيفة السينوجراف، ورأينا البعض يكتب على عرضه المسرحي «رؤية سينوجرافية وإخراج»، بينما جرى تضييق هذا المصطلح عند البعض الآخر ليقف به عند حدود صياغة المنظر المسرحي تشكيليا فقط كإطار مادي تدور داخله الأحداث الدرامية، دون الإضاءة وحركة الممثل المغيرة كل لحظة من تكوين هذا المنظر المسرحي.

في الوقت ذاته، فإن مصطلح «المسرح النسوي» المتداول اليوم في أوساط النقد الأدبي والفني المهتمة بفنون الحداثة وما بعدها، يطرح أيضا العديد من الأقوال الملتبسة، والمفاهيم المتباينة بين المسرح الذي تكتبه وتخرجه نسوة، والمسرح الذي تدور موضوعاته حول عالم النساء وهمومهن الخاصة، بغض النظر عن كون كاتب نص هذا المسرح ومخرجه رجلا أو أنثى، ومن ثم يتسع مفهوم المسرح النسوي ليشمل أعمالا يونانية قديمة حملت أسماء نسوة مثل «أنتيجون» لسوفوكليس، و«ميديا» ليوريبيديس، وضمت فيما بعد شخصيات نسائية شهيرة، مثل «نورا» بطلة مسرحية «بيت الدمية» للنرويجي «هنريك أبسن»، و«لورا» بطلة مسرحية «الأب» للسويدي «سترندبرج»، و«يرما» للإسباني «جارثيا لوركا» وصولا إلى شخصية «جميلة» في مسرحية المصري «عبد الرحمن الشرقاوي» التي تحمل اسمها عنوانا لها، و«شمس النهار» لتوفيق الحكيم، بينما في المقابل يقصر البعض من النقاد والدارسين هذا المفهوم على المسرح الذي تكتب نصه امرأة، وتخرجه امرأة.

وفي ظل مفاهيم ما بعد الحداثة ومع كل الالتباس المحيط بمصطلحي «السينوجرافيا» و«الإبداع النسوي»، يمكن طرح تساؤل أكثر خصوصية وهو: هل السينوجرافيا باعتبارها تشكيلا تعبيريا في فضاء العرض المسرحي، يمكن أن توصف بالأنثوية أو الذكورية؟ ويستتبع ذلك بالضرورة التساؤل: هل هناك فن تشكيلي نسوي التعبير وآخر ذكوري؟ وهل هناك معمار نسوي وآخر ذكوري هندسي وجمالي؟

عرفنا من دراستنا للتاريخ أن الفن ينشأ دوما حينما تحتاج إليه المجتمعات الإنسانية، ويتطور مع تطورها، ويتشكل وفق رؤيتها للحياة. لذا ولد المسرح في مصر الفرعونية، المستقرة سياسيا، وسط المعابد، فتشكل بناؤه الدرامي وتقنيات عرضه بطبيعة المعمار الخاص بالمعبد الفرعوني المستقر بوادي النيل.

صيغت بنية الدراما الإغريقية على نسق البنية الاجتماعية وقتذاك، وبني العرض المسرحي على نمط المعمار المسرحي القائم والمماثل لطبيعة المجتمع الذي يقدم فيه هذا المسرح. فالبطولة للكهنة في المجتمع الفرعوني الديني، والبطولة هي للنبلاء وأنصاف الآلهة في المجتمع الإغريقي المدني، والديكور هو ساحة المعبد وأبهاؤه في العصر الفرعوني، والديكور هو بوابة القصر الملكي المهيمن على الحائط المعماري الخلفي في العصر الإغريقي، منه ينطلق الحدث الدرامي ويدور حوله،

> «إن الثقافة المهيمنة على المجتمع هي ثقافة ظالمة للرجل والمرأة معا، مما يتطلب من المرأة المبدعة أن تشارك الرجل بإبداعها في نضاله ضد الظلم الواقع عليهما معا»

ومن ثم فإن قصر أجاممنون يستخدم نقطة انطلاق لتدمير مدينة طروادة، تلك المدينة التي خرج إليها الرجال، ليشنوا حربا لمدة عشر سنوات، من أجل إعادة الأنثى الجميلة «هيلين». وعلى رغم أدوار «إيزيس» و«نفتيس» في الدراما الفرعونية، و«كليتمنسترا» و«أليكترا» و«جوكستا» في الدراما الإغريقية، فإن البطولة معقودة للرجل الفاعل والمحرك للأحداث، فهو المنتصر المقتول غيلة، مثل «أوزيريس» و«أجاممنون»، وهو المجترئ على اقتراف جرم المحارم مثل «أوديب»، وهو المنتقم الجسور، مثل «حورس» و«أورست».

ومع ذلك لم يكن من الصعب ظهور مسرحيات تحمل أسماء نسوة، مثل «أنتيجونا» و«ألكترا» و«ميديا» و«أفيجينيا»، إلا أنه ظل للرجل دور بطولي مناظر في تلك الأعمال، حيث ظهر «كريون» و«أورست» و«جاسون» و«أجاممنون» في هذه الأعمال السابقة، على التوالي، لينافس النسوة البطولة، ومن ثم ظلت الرؤية، التي تحكم فضاء العرض المسرحي دراميا وسينوجرافيا وأداء تمثيليا وترتيلا غنائيا، رؤية ذكورية تحكم عالم المسرح حتى يومنا هذا. صحيح أن العصر الحديث قد بدأ يعرف للمرأة دورا، تسعى إلى إثباته في فضاء الواقع المجتمعي وفي فضاء المسرح معا، منذ ظهور حركة (تحرير المرأة)، التي ترجع جذورها إلى أوائل القرن التاسع عشر، في كتابات «ماري وولستونكرافت»، ومع نهايته حينما صفقت «نورا» الباب في وجه زوجها والمجتمع النرويجي والأوروبي في مسرحية «هنريك أبسن» الشهيرة «بيت الدمية»، إلا أنه حتى ذاك الوقت، لم يكن قد طرح بعد ما سمي بالنسوية كصفة لإبداع أدبي أو فني، إلى أن بدأ العالم يعرف خلال القرن العشرين ما يسمى بـ «النقد النسوي» و«الأدب النسوي» و«الدراما النسوية»، وكلها مصطلحات جديدة تكشف عن صفة تلصق بإبداع مازال قرين الصلة بالكتابة النصية، حيث تقبع المرأة في بيتها تكتب النقد والأدب والدراما، في علاقة مع الورق، لا مع الحياة العملية ذاتها، الصاخبة والمملوءة بالرجال، خاصة في مجال المسرح كعرض سمعي مرئي جماعي الإبداع، وبشكل أكثر خصوصية في مجالي الإخراج وتصميم وتنفيذ الديكور المسرحي، وذلك لأن مجال التمثيل فتح أبوابه منذ زمن طويل للمرأة، تبدع فيه وتتألق من دون حساسية، ربما لأنه لم يعد ثمة احتياج إلى قيام الصبية بأدوار النساء، أو لأن المرأة تمثل في تلك المسرحيات التي كتبها الرجل نفسه، وتحمل بالتالي رؤيته للعالم، وفي كثير من الأحيان تدين نفسها بنفسها وبكلماته هو المنقولة على لسانها، كما في مسرحية «الأب» لسترندبرج، وفي كل أعمال «يوسف وهبي» و«نجيب الريحاني» وحتى «توفيق الحكيم» خاصة في أعماله الأولى، ومن ثم لم يقل لنا ناقد أو باحث إن هناك ما يسمى بالتمثيل النسوي، له مفهومه الخاص على غرار النقد النسوي، وذلك لأن المرأة الممثلة لا تقدم، مهما اجتهدت تمثيليا، رؤيتها للحياة ولمجتمعها، بينما تمتلك الكاتبة والناقدة هذه القدرة في صياغة نص أدبي أو درامي، أو كتابة مقال نقدي يحمل رؤيتها النسوية للعالم.

أما في مجال الإخراج المسرحي فسوف نجد غيابا شبه مؤكد لوجود المرأة، فالباحث في تاريخ الإخراج المسرحي، الذي بدأ كفن خاص مع ظهور «جورج الثاني» دوق ساكس ماينينجن، كما تذكر كتب التاريخ، فإننا لا نجد أي ذكر لمخرجة من النساء، كما يغيب أي ذكر بعامة لمصمم السينوجرافيا حتى القرن السابع عشر، ربطا بالمعمار المسرحي الذي انتقل من المنظر المسرحي الثابت في النمط الإغريقي القديم وأنماط عصر النهضة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمسرح الإليزابثي الإنجليزي ومسرح العصر الذهبي الإسباني داخلا إلى معمار إيطالي جديد عرف باسم العلبة السوداء أو الإيطالية. ومع ذلك أيضا غابت المرأة عن فرسان المسرح المعماريين، وهو أمر ليس بالغريب إذا ما أدركنا علاقة المرأة بالمجتمع الذي عاشت فيه طوال حياتها، وموقف الرجل منها، الذي تبلور منذ القدم فى كونها تابعة للرجل، فقد خرجت كأنثى من أحد أضلاع «آدم» الرجل، وأكد أرسطو أن الأنثى هي أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص، كما رأى القديس «توما الإكويني» فيها «رجلا ناقصا»، ونجد في الأوريستيا (ثلاثية إيسخيلوس) أن الربة أثينا ذاتها قد نصرت حجة الذكور التى قدمها أبوللو، والتي تقول إن الأم ليست سبب وجود طفلها، وأكد بتلك الحجة انتصار مبدأ الذكورة وأعلى من شأن النظام الأبوي على حساب النظام الأمومي.

أما الإخراج المسرحي، وهو المناظر فى قوته وتفرده للكتابة النسوية، فما زالت المرأة قليلة الوجود فيه، قياسا على الوجود الطاغي للرجل، فقد ظهرت في فرنسا أسماء مخرجات متميزات مثل «أريان منوشكين» مؤسسة فرقة (مسرح الشمس)، كما لمع اسم المخرجة الإسبانية «نوريا اسبيرت» سواء داخل إسبانيا أو خارجها، وظهرت في حياتنا المسرحية في مصر مخرجات مثل «نعيمة وصفي» و"زينب شميس» و«هدى شعراوي» و«عبير لطفي» و«عبير علي» و«نورا أمين»، فضلا عن اللبنانية «نضال الأشقر» والسورية «رولا فتال» والأردنية «سوسن دروزة»، إلا أن إبداعهن مازال شحيحا على رغم جودته فنيا، وربما مقاوما من الرجل، ومن المجتمع الذكوري، الذي يهتم بمشاهدة المرأة كمؤدية تمثيلا وغناء ورقصا، تقدم بجسدها وصوتها شخصيات درامية واستعراضية في فضاء المسرح، ولا يهتم كثيرا، بل ربما يرفض مشاهدة المرأة مخرجة قائدة بعقلها لكل ما يقدم في هذا الفضاء المسرحي، كما أن العروض التي قدمتها هؤلاء المخرجات حتى الآن، وبخاصة المصريات منهن، من الصعب الحكم عليها وفقا لمنظور الرؤية النسوية، فغالبيتها تعتمد على نصوص كتبها رجال، وحتى مع هذه النصوص التي كتبتها نسوة، لم تقدم أي منهن رؤية نسوية واضحة، تختلف عن الرؤية الذكورية للمخرج الرجل.

أما في حقل تصميم الديكور والملابس المسرحية، الذى يرتبط بطبيعته برؤية كلية يحددها المخرج أساسا، فما زال وجود المرأة نادر الحضور والتأثير، فمصممة الديكور المسرحي مازالت تعمل مع المخرجين الرجال، ومازالت المخرجة/ الأنثى تستعين في عروضها المسرحية بمصممي ديكور رجال، ربما لعدم ثقة من المخرجة/ المرأة فى زميلتها وابنة جنسها مصممة السينوجرافيا، وربما لأنها تود في قرارة نفسها أن تقود فريقا من الرجال، ولكن هذا الأمر يكشف بالضرورة غيابا لمفهوم نسوي يحكم العرض المسرحي، على النقيض من الكتابة الإبداعية والنقدية النسوية، فصاحبة هذه الدراسة نفسها صممت ونفذت أكثر من مائة ديكور

«فارس إيد الهون» سينوغرافيا عايدة علام

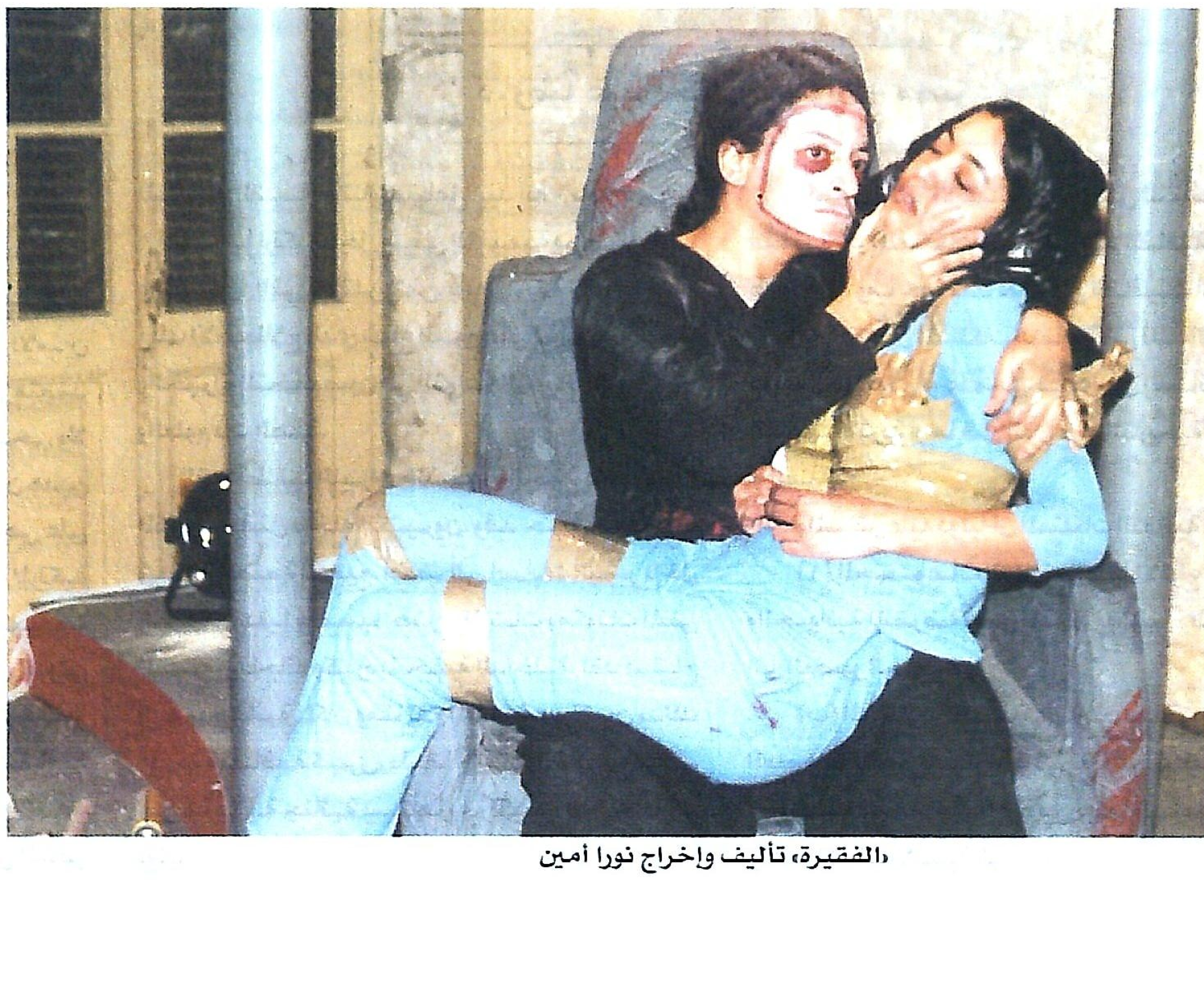
وملابس مسرحية، لم يكن من بينها سوى عرض واحد يتيم أخرجته امرأة وهي المخرجة «عبير لطفي» على المسرح القومي، ومع ذلك فقد اختارت المخرجة لعرضها هذا نصا كتبه رجل، وبطله رجل، ولا يوجد للمرأة أي دور فيه، سوى وجود غامض في ذاكرة الرجل البطل، كما لم تستطع مصممات متميزات للديكور والملابس المسرحية من أمثال «سكينة محمد علي» و«مهيرة دراز» و«نعيمة عجمي» وغيرهن كثيرات في مصر والعالم العربي أن يصنعن ملامح خاصة للسينوجرافيا النسوية.

ولكن هل يوجد مرة أخرى ما يمكن تسميته حقا بالسينوجرافيا النسوية ؟ وهل هذه السينوجرافيا يمكن أن تكون لها ملامح مختلفة تستمد وجودها من الرؤية الخاصة للمرأة على أساس كونها كائنا اجتماعيا يعيش مع الرجل فى المجتمع نفسه، وتحت الشروط التاريخية والجغرافية نفسها، لكنها تختلف عنه حتما ليس فقط بيولوجيا، وإنما أيضا بحكم شروط الوعي الثقافي الذي تمتلكه، والمتشكل من قيم وعادات المجتمع

> "مازالت المخرجة الأنثى تستعين في عروضها المسرحية بمصممين رجال، ربما لعدم ثقة من المخرجة المرأة في زميلتها وابنة جنسها مصممة السينوجرافيا. وربما لأنها تود في قرارة نفسها أن تقود فريقا من الرجال"

(الذكوري) الذي تعيش فيه، ومن مقاومتها الذاتية لهذه القيم والعادات التى تضعها، فى وضع الجنس (الآخر)، التابع للجنس الأول الذي هو الرجل ووجوده الطاغي في المجتمعات الإنسانية؟

ولأن الفن عامة، وفن المسرح خاصة هو عمل اجتماعي، فإن صياغة الرموز والاستعارات في الصورة التشكيلة المرئية الممثلة للسينوجرافيا المسرحية، إنما تستلزم بالضرورة وجود فهم ثقافي مشترك داخل مجتمع التلقي بين مبدع هذه الصورة التشكيلية المرئية ومتلقيها، أي بين صانع العلامات المرئية والقائم بفكها لاستيعاب رسالتها، وبالتالي فإن أي صياغة للمنظر المسرحي تتطلب بالضرورة قراءة من مصمم السينوجرافيا للنص الدرامي الذي يصوغ له علاماته المرئية، وفق رؤيته الخاصة، وهذا يعني أن الديكور والملابس المسرحية، بل الإضاءة وكل ما يشكل سينوجرافيا العرض المسرحي، ويدخل فيها وجود الممثل ذاته وحركته وعلاقته بملابسه وكل ما هو قائم داخل الصورة المرئية، وما سلط عليه الضوء، يتطلب من مصممة السينوجرافيا أن



«الفقيرة» تأليف وإخراج نورا أمين

تكون لها قراءتها الخاصة بها كأنثى للنص الدرامي التي لابد من أن تتشابك مع رؤية المخرج الكلية لهذا النص، ورؤية كل من يشارك فى تقديمه في عرض مسرحي جماهيري، وهو تشابك يحسمه دوما المخرج، من دون مصادرة، أو يجب أن يكون من دون مصادرة، لرأي مصممة السينوجرافيا.

هذه القراءة الخاصة لمصممة السينوجرافيا، تتلون بالطبع برؤيتها كأنثى للحياة، مما ينعكس على استخدامها لمفردات السينوجرافيا وعلاماتها الدالة، فقد تظهر داخل هذه الصورة المرئية إشارات تتصل اتصالا وثيقا بجسد المرأة كأنثى، أو ترتبط بشعورها بالحصار أو الاعتقال داخل الأماكن المغلقة، أو نقل خبرتها مع أثاث البيت وأدوات المطبخ، وكلها خبرات حسية شخصية، تضعها، وفق المنظور النسوي، محل النظريات المعلنة والأفكار المتداولة.

وعلى رغم ذلك فقد حرصت المرأة كمخرجة على أن تتعاون، كما أشرنا من قبل، مع الرجل في صياغة سينوجرافيا عرضها، فالمخرجة والكاتبة «نورا أمين» التي تدور كل أعمالها حول الذات المتمردة على واقعها المعتقل للروح في قوالب مادية جامدة، الرافضة لأنماط التربية المنغلقة على ذاتها، المعذبة بشفافيتها وسط عالم قاس لا يرحم، وهو ما يجعل المونولوج يهيمن على فضاء إبداعاتها، ويفجر فيه طاقات غير محدودة للتعبير عن صراعات النفس الداخلية، ويمنح الجسد وجودا صاخبا في عروضها المسرحية، ومع ذلك فقد فضلت التعاون مع الرجل فى صياغة سينوجرافيا عروضها المؤلفة مثل عرضي «الضفيرة» و«رسالة إلى أبي» أو مترجمة مثل عرض «لاموزيكا الثانية» عن نص لمارجريت دورا، فلم تخرج سينوجرافيا هذه العروض عن حدود الرؤى المتداولة فى الساحة الإبداعية، وهو ما يقال عن العرض الذى أخرجته المخرجة السورية «رولا فتال» على مسرح الهناجر، وعن نص للكاتب المصري «نجيب سرور» هو «ياسين وبهية»، وصمم ديكوره وملابسه المسرحي د. «محمود مبروك»، دون أي ملمح خاص لتصور نسوي للعالم، ينحاز إلى الأنثى أو يعلي من شأنها، والأمر ذاته مع تصميم سينوجرافيا العرض المسرحي «فارس يد الهاون» للمخرج «صلاح الحاج» الذى صممت سينوجرافيته الكاتبة ذاتها، وقدم على المسرح العائم بالقاهرة، ولم يخرج أيضا عن تلك الرؤية الإنسانية التي ترى العالم وجودا مشتركا بين الرجل والمرأة، وأن الثقافة المهيمنة على المجتمع، حتى لو كان الرجل هو صانعها تاريخيا، فهي ثقافة ظالمة للرجل والمرأة معا، ومن ثم تتطلب من المرأة المبدعة أن تشارك بإبداعها فى تكامل نضال الرجل ضد الظلم الواقع عليهما معا، وأن تضع بصمتها الخاصة في فضاء المسرح، بصمة لا تنفي وجود الآخر بقدر ما تؤكد وجوده رغبة في التكامل والتناغم وخلق المجتمع بجهد الاثنين معا.

فهل سنجد يوما بين أيدينا سينوجرافيا مسرحية ذات بصمة نسائية متميزة؟ أم أن الأمر سيظل دائرا فى إطار الكتابة أولا، والإخراج، على ضآلته، أخيرا؟ ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضمن استهتار الحكومة الإسرائيلية واستهانتها بمقدساتنا الدينية خلال هجومها الوحشي في ٢٩ مارس ٢٠٠٢، ارتكبت جيوشها الجرارة جريمة كبرى ضد الثقافة بانتهاكها كنيسة المهد، ضمن جملة الانتهاكات التي ارتكبتها تحت سمع وبصر المجتمع الدولي، الذي عجزت أجهزته وهيئاته عن كبح جماح مجرمي إرهاب دولة إسرائيل ضد أبناء الشعب الفلسطيني الأعزل. حول موقف الفكر الدولي المعاصر والسياسة المتحفية في حماية التراث الثقافي، تعرض هذه الدراسة الجريمة الثقافية الكبرى التي ارتكبها الجيش «الإسرائيلي» في كنيسة المهد، وتشير إلى الإجراءات التي اتبعتها الإدارة المتحفية في الاتحاد السوفييتي (السابق) من أجل حماية الآثار الثقافية في هذا البلد، أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم تنتهي بتقييم الجهود الدولية في تأطير حماية الآثار الثقافية والكنوز التاريخية المحفوظة في المتاحف.

الجريمة الثقافية الكبرى

انتهاك كنيسة المهد

د. رضا عبدالحكيم رضوان - مصر

فصول دموية يستهجنها الضمير الإنساني في أعماقه، قد ارتكبت على أرض فلسطين، أرض المسجد الأقصى المبارك وكنيسة المهد... إنها محنة المسلمين والمسيحيين في مواجهة جند يهود إسرائيل.. تنظير لا مناص من التذكرة به، فنجد أن سيناريو مداهمة الحرم الإبراهيمي في يوم ٢٥ فبراير ١٩٩٤ حيث قتل مئات المصلين، يتكرر ضد القساوسة والرهبان الآمنين داخل كنيسة المهد في ٢ أبريل ٢٠٠٢، تدنيس جار متعمد ضد عرب فلسطين، لا فرق بين مسلم أو مسيحي ولا فارق بين مسجد أو كنيسة.. ناهيك عن ذكر أن هذين الموقعين يمثلان جزءا من التراث الإنساني الحي على طول الزمن.. ضمن أشكال الجرائم الإسرائيلية المرتكبة على أرض فلسطين، جرائم ضد الثقافة (بمفهومها الشامل)، انتهاكات مؤثمة طبقا لأحكام القانون الدولي والمواثيق والاتفاقات الدولية، ممارسات إسرائيلية غير مسؤولة بدائية تتمثل في تخريب الممتلكات الثقافية والأثرية والكنوز المتحفية.

أما عن الانتهاك السافر لحرمة أقدس المباني المسيحية المقدسة، فأتناوله تباعا.. بيد أنه - بادئ ذي بدء - أصف ما ارتكب داخل مبنى الكنيسة بمحتوياتها ومقتنياتها التي لا تقدر بثمن، بأنه جريمة ضد الثقافة، ذلك الاصطلاح الذي شاع اليوم على لسان باحثينا والخبراء المتخصصين في التراث والتاريخ وعلوم الآثار والعلوم ذات الصلة.

لقد أطلقت النيران والذخيرة الحية داخل المكان المقدس، وقتل داخله الكثيرون، وقد حوصر حصارا شديدا لبضعة أسابيع، أضف إلى إصابات البشر داخل الكنيسة بدنيا ونفسيا، ضرب المنشآت ومكونات المبنى المقدس وساحاته وكنوزه المتحفية الداخلية، لقد استباح اليهود قداسة المكان ومنزلته الكريمة، مرتكبين بذلك جريمة ثقافية كبرى، طبقا لأحكام القانون الدولي، جريمة دولية جنائية يستأهل مرتكبوها محاكمتهم دوليا.

وأساس تأثيم الانتهاك الإسرائيلي للكنيسة، مرجعه أنها تعد من الممتلكات الثقافية منذ اتفاقية اليونسكو عام ١٩٥٤، وما جاء بعد ذلك من اتفاقيات أعوام ١٩٧٠ و١٩٧٢ و١٩٨٥. إن الممتلكات الثقافية هي تلك التي أدرجت على أساس ديني أو علماني، في إحدى الفئات التي لها أهميتها الأثرية أو ما قبل التاريخ أو التاريخية أو العلمية أو الفنية.

والمستقر عليه دوليا أن الممتلكات الثقافية تمثل:

(ا) المجموعات النادرة وبقايا الأنواع النباتية والحيوانية المنقرضة، ومن المعادن والأشياء التي تنتمي إلى العصور الحجرية.

(ب) الممتلكات المتصلة بالتاريخ، بما في ذلك تاريخ العلم والتقنية والعسكرية والتاريخ الاجتماعي، وبحياة الرؤساء الوطنيين والمفكرين والعلماء والفنانين، والأحداث ذات الأهمية الوطنية.

(ج) مستخرجات الحفائر الأثرية (بما في ذلك العادية أو السرية) أو الاكتشافات الأثرية.

(د) عناصر المباني الفنية أو التاريخية أو المواقع الأثرية التي انتزعت منها.

(هـ) المشغولات التي يزيد عمرها على مائة عام، مثل النقوش، والعملات والأختام المحفورة.

(و) الأشياء ذات القيمة المتعلقة بعلم الأعراق.

(ز) الممتلكات ذات القيمة الفنية مثل:

١- الصور والرسومات المطبوعة والمنتجة كليا بطريقة يدوية على أي دعامة وعلى أي مادة (فيما عدا التصميمات الهندسية والأدوات المصنوعة والمزوقة يدويا).

٢- الأعمال الأصلية في فن النحت والنحت في أي مادة.

٣- النقوشات الأصلية، المطبوعات والطبع على الحجارة.

٤- الفنون الأصلية المجمعة والمرتبة في أي مادة.

(ط) المخطوطات النادرة والكتب القديمة والوثائق

والمنشورات ذات الأهمية الخاصة (تاريخيا، فنيا، علميا، أدبيا... إلخ) مفردة أو في مجموعات.

(ي) طوابع البريد والدخل والأختام المشابهة، مفردة أو في مجموعات.

(ك) السجلات، بما في ذلك الصوتية والفوتوغرافية والسينمائية.

(ل) قطع الأثاث التي يزيد عمرها على مائة عام والأدوات الموسيقية القديمة.

الممارسات «الإسرائيلية» ضد ممتلكاتنا الثقافية

فيما وصفه شهود العيان في داخل المبنى الروماني القديم (الكاتدرائية) لكنيسة المهد، كانت رائحة الأجساد البشرية التي لم تغتسل منذ عدة أسابيع تختلط برائحة البراز الكريهة. إن مخزون الغذاء داخل مجمع الفرانسيسكان في الكنيسة قد نفد. رجال أعياهم التعب قاموا بغلي الحساء المكون من أوراق شجر الليمون التي قطفوها من المجمع الأرثوذكسي اليوناني، مجتمعين في دائرة رؤية تنطوي على الخطر لبندقية قناص مزودة بجهاز تحكم من بعد جرى تثبيتها على قمة رافعة في حافة ساحة المهد.

حاصرت الدبابات الإسرائيلية كنيسة المهد ٣٩ يوما، وفي الداخل قساوستها ورهبانها والمواطنون العزل الذين لاذوا بالفرار ملتمسين الحماية من القصف الإسرائيلي بالأسلحة الحربية الثقيلة برا وجوا. أثناء الحصار قتل القناصة الإسرائيليون ثمانية أشخاص داخل كنيسة المهد وحولها، بمن فيهم قارع الجرس المتخلف عقليا، وجرحوا ٢٢ بمن فيهم راهب أرمني خلال الأيام الـ ٣٩. في داخل الكنيسة كان القناصة يقتلون والرهبان يناشدون جند إسرائيل التوقف عن الإساءة إلى حرمة المكان المقدس، والجنود يخربون الممتلكات العامة.

يعلق بعض كتاب الغرب على ما جرى بالقول: إن المكان لم يكن واحدا من أقدس الأمكنة المقدسة على وجه البسيطة فحسب، بل مكان ألف الحرب والصراع. فمنذ القرن الرابع حين أمر الإمبراطور البيزنطي قسطنطين ببناء الكاتدرائية على المكان الذي يعتقد المسيحيون أن المسيح ولد فيه، والمحاربون ورجال الدين يتنافسون - بصورة دموية في أحوال كثيرة - على السيطرة على هذا المكان. الخليفة عمر فتح الأراضي المقدسة عام ٦٣٨ ضامنا السيطرة على الكاتدرائية لبطريرك اليونان الأرثوذكس. وبعد خمسة قرون سيطر الصليبيون على المدينة ورفعوا علمهم على الكاتدرائية، أما المبشرون الفرانسيسكان المدعومون من الفاتيكان فقد تمكنوا لاحقا من السيطرة على غار ولادة المسيح من قساوسة اليونان الأرثوذكس، وهو ما أطلق سلسلة من الصراعات الدموية بين الطرفين استمرت قرونا عدة. غير أنه في العقود الأخيرة تمكنت الطوائف المسيحية الثلاث في الكنيسة - الرومان الكاثوليك، اليونان الأرثوذكس والأرمن - من التعايش معا في سلام، وحتى حين اشتعلت الانتفاضة الفلسطينية في الشوارع خارج الكنيسة، فإن العنف توقف على بوابة التواضع، وهي باب صغير خفض سقفه في القرن الـ ١٣ من أجل منع المتعبدين الذين كانوا يدخلون الكنيسة على ظهور فرسانهم من دخول الكنيسة وتشويه المكان. ولكن ذلك تغير الآن، إلى أن جاء يوم الإثنين الأول من أبريل حينما حل الغسق على مدينة بيت لحم بقعقعة أصوات الطائرات المروحية المحلقة على ارتفاعات منخفضة في سماء المدينة، ولتشاهد حشود المدرعات وناقلات الجنود المصفحة على مداخل بيت لحم الأربعة.

لقد توجه الإسرائيليون مباشرة إلى القسم التاريخي القديم من المدينة وهاجموا ساحة المهد، مرورا بشارع البابا يوحنا بولس السادس وصولا إلى المدينة القديمة، وقد علاها دخان القنابل. مما يذكر أيضا اقتحام الجنود الكنيسة الأرثوذكسية السورية حيث أطلقوا النار داخلها محدثين الذعر للراهبات والقساوسة الذين اختبأوا مرتعدين في زوايا الكنيسة، وقد قتل

كنيسة المهد تحترق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإسرائيليون مواطنا أعزل.

يضيف شهود العيان أن الدبابات الإسرائيلية، كانت تتجه إلى ساحة المهد من كل حدب وصوب، وتوجه ضربات أسلحة الجنود إلى الحائط الحجري لمبنى كنيسة المهد وهو يشبه القلعة المبنية في القرن الميلادي الرابع، كما وجهت الضربات إلى المجمع الفرنسيسكاني، بل قام الجنود باقتحام بابه الموصد وفجروه ليصيب التخريب الأقواس التاريخية بالساحة وتمثال القديس يروم، واللوحات الجدارية العائدة إلى القرون الوسطى وأعمدة الجير ولوحات الفسيفساء التي تصور الملائكة والقديسين.

أشعل جنود إسرائيل، بعد تدنيس غار الميلاد المظلم، حريقا في بناية الأبشرية الفرنسيسكانية، كما قاموا بقتل مواطن يدعى خالد أبو صيام، الذي حُمل في الكاتدرائية والقي تحت مذبح ذهبي ضخم يعلوه صليب من القرون الوسطى، وصنع القساوسة تابوتا من الأخشاب المتفتتة والباقية من نيافة الأبرشية، ووضع الجثمان فيه ونقل إلى دير الأرثوذكس اليونان (غار الأبرياء القديسين) إلى أن رفع الحصار وجرى نقله ومواراته التراب.

هوية التراث وملكيته وحمايته

لقد أنشئ ميثاق عام ١٩٥٤، لحماية التراث الثقافي في حالات النزاعات المسلحة، عن خرائب الآثار المدمرة خلال الحرب العالمية الثانية. ولم تكن الإجراءات الشديدة المتخذة مع بداية الحرب لحماية التراث كافية لمنع فقدان بعض الآثار الثقافية العظيمة نهائيا. وبدأ إدراك العالم، مع نهاية الحرب، أن أي دولة لا يمكنها السيطرة على تاريخها، وتنميتها الاقتصادية والثقافية والعلمية، أي باختصار في منظومة هويتها بين الدول، إلا بحماية تكامل تراثها. وتزامن هذا الإدراك مع الإحساس بالتراث الجماعي، والرغبة في حماية هذا التراث، ومع الشعور بالهوية. وهذا ما أدى بشكل كبير إلى خلق هذا العدد غير المسبوق من الأجهزة القانونية في مجال التراث الثقافي خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وقد لعب المتحف بحكم احتلاله مكانة مركزية في أعمال الصيانة، والبحث عن التراث، دورا محوريا في عملية تأمين مهام هذه الأجهزة.

ولقد أنشئ خمسة وتسعون في المائة من المتاحف الحالية بعد الحرب العالمية الثانية. ويتلخص الهدف المبدئي لها في تنفيذ الجزء المنظم، وعملية التعرف المطلوبة لترجمة التطلعات السياسية والثقافية الناهضة إلى واقع مادي للصور والمقتنيات. وقد أدت هذه المهمة المنفذة في أماكن حفظ هذه الأعمال، إلى ظهور السؤال حول شرعية امتلاك هذه المقتنيات بين المجتمعات التي تستمد منها قيمتها الأصلية، وتلك المجتمعات الدارسة لها. ويعتبر الجهد الكبير المبذول من جانب المتاحف، للقيام ببرامج التدريب والتجهيزات الدولية، بمنزلة إحدى الإجابات عن سؤال حقوق التراث الثقافي. وتتمثل إجابة أخرى في ذلك العمل الدؤوب الحساس، والبادئ عقب استقلال الدول المعنية، بهدف تقديم المعلومات، والتنبيه إلى الحاجة لضمان شروط الملكية الشرعية.

وتوضح الأمثلة الخاصة برد المقتنيات التكوين الذي حدث بطريقة عملية للوعي الأخلاقي العالمي بالتراث الثقافي، وتشير كذلك إلى الاعتراف بالحقوق الثقافية والأخلاقية كأساس للحقوق القانونية.

وقد أقيمت في الوقت نفسه هيئات مدنية ذات اختصاصات قانونية في مجال التراث، وهي: الجمعيات، والمجالس، والمنظمات، التي تضم مجموع الأقليات الثقافية. وتقوم هذه الهيئات بإحياء، أو بعبارة أدق - بإعادة استثمار وظيفة البحث، وأيضا وظيفة صيانة مقتنيات المتحف مع مضمون اجتماعي تتماشى مشروعيته الآن مع مشروعية المضمون العلمي.

إجراءات حماية التراث السوفييتي أثناء الحرب العالمية الثانية

استتبعت الحرب العالمية الثانية فقدان ملايين البشر، ودمار آثار حضارية لا حصر لها، ذات أهمية عظيمة تاريخيا ودوليا. وفي الاتحاد السوفييتي عانى بشدة كثير من هذه الآثار، وبعض منها مما كان يحظى بتقدير كبير من العالم أجمع قد دمر تماما.

وقد أحدثت جيوش النازي المنسحبة تدميرا شديدا بدير بيرشر سكايا العظيم في مدينة كييف، وهو تحفة من القرن الحادي عشر ليس له مثيل - لقد كانت خسارة فادحة تلك التي أصابت هذا الدير، وكذلك بعض الكنائس ذات الروعة الفريدة، مثل كنيسة المخلص في نيريديتسا (من أواخر القرن الثاني عشر)، ومذبحي كنيستي فولوت وكوفاليف، ودير سكوفورود القريب من نوفجورود، وهي جميعا ذات قيمة لا تقدر لما فيها من لوحات جصية جدارية شهيرة، يعتبرها مؤرخو الفن نماذج بارزة من الرسم الزيتي على الجدران.

ولحق تلف بالغ أيضا بآثار مشهورة في نوفجورود القديمة، ولينينجراد وضواحيها، وموسكو والمنطقة المحيطة بها. وعلى سبيل المثال: فإن كثيرا من الأعمال الشهيرة للمهندس المعماري المعروف راستريلي، بما في ذلك قصور ونافورات بيترهوف وتسارسكو سيلو السابق قد نهبت ودمرت. والمعبد الضخم في القدس الجديدة أيضا، الذي شيده البطريرك الروسي نيكون طبقا لنموذج للكنيسة الشهيرة للقبر المقدس. وقد نسفت الجيوش الغازية السقف المقبب لهذا المبنى، الذي قام بزخرفته المهندس المعماري راستريلي في القرن الثامن عشر.

وقد عانت روائع الفن المعماري والنحت والرسم هذه إلى هذا الحد، ليس لأن الإجراءات الضرورية لحفظها وحمايتها لم تتخذ في الوقت المناسب، ولكن لأن قادة الغزو العسكريين قد أصدروا أوامر محددة بتدمير الموروث الثقافي في ربوع الاتحاد السوفييتي. وهذا الدمار كان من سمات المخططات الحربية النازية، التي كانت تهدف إلى استعباد الأقطار والأوطان بمحو كل ما يذكر هذه البلاد باستقلالها وتقاليدها التاريخية والثقافية العظيمة.

وتقدم الفقرة التالية وصفا موجزا لنواح معينة من الإجراءات، التي اتخذت لحماية الآثار الثقافية، والكنوز المتحفية في مدينة لينينجراد في أثناء الحرب العالمية الثانية.

لينينجراد

منذ اليوم الأول لحرب ١٩٤١-١٩٤٥، قامت إدارة خدمات الدولة المسؤولة عن حماية الآثار والمتاحف في لينينجراد باتخاذ إجراءات طوارئ للحماية من النتائج المدمرة لقصف العدو ونيران أسلحته، ولكن لما كان من المستحيل تماما نقل كل الأعمال الفنية من ساحة العمليات العسكرية في الوقت المتاح، فإن الكثير، كالمدينة نفسها وشعبها الباسل، أجبروا على معاناة قسوة الحصار. وقد وضع كثير من الترتيبات لحماية العديد من الآثار المعمارية والتماثيل في الشوارع والمتنزهات وحمايتها، بالإضافة إلى توفير وقاية خاصة لبعض أجزاء المباني، مثل مداخل الأبواب وعند النوافذ... إلخ. وقد غطيت المباني نفسها كنوع من التمويه، وكانت هذه الطريقة تتناسب بشكل خاص مع الأجزاء الرقيقة القيمة، مثل أبراج وقباب الكنائس.

حماية القطع المتحفية (الأرميتاج، متحف الدولة)

لينينجراد نفسها التي تعد متحفا، عانت بصفة خاصة حصارا طويلا وكانت تتعرض كل يوم لنيران مدفعية العدو بصورة منتظمة، مما أنزل بها خسارة فادحة للغاية. ولذلك كان من الضروري إبعاد أروع الأشياء قيمة من مجموعاتها الزاخرة. وتحت نيران العدو كان السكان يكرسون أنفسهم للعمل لإنقاذ هذا الموروث الثقافي. وقد صنفت المجموعات في متحف الهيرميتاج إلى ثلاث فئات. ونُقلت الفئة الأولى بالطائرات إلى مكان آمن، ونقلت بالسكك الحديدية والقوارب الفئة الثانية. ولم تنقل مجموعات الفئة الثالثة، ولكن اتخذت إجراءات مكثفة في المتحف لحمايتها وهي في مواقعها، أو نقلها إلى الطابق الأرضي، (أجزاء من هذا الطابق كانت من دون نوافذ، بينما سدت هذه النوافذ تماما في الأجزاء الأخرى)، أو إلى البدروم.

وكل السجلات الخاصة بالمجموعات المتحفية،

وخاصة القوائم التي توضح مواقعها. كانت تراجع من يوم إلى آخر، بحيث إن كل قطعة كان يتحدد مواقعها بدقة.

ولقد اتبعت طرق ومواد التعبئة طبقا لطبيعة الأشياء المتنوعة، مثل: الصور، والرسومات، والمنقوشات، والمنمنمات، والتماثيل الضخمة من البرونز أو الفخار، والعملات المعدنية، والأنواط، والخزف، والفخار، والزجاج المطعم بالميناء واللوحات النسجية، والسجاجيد، والمنسوجات... إلخ.

وكانت الصناديق مصنوعة من الخشب المقوى الجاف (يبلغ سمك اللوح من ٢٥ إلى ٣٠ مليمترا). وقد صممت ضد الماء بوضع بطانة لها من خشب الأبلكاش، وقماش من المشمع، وألواح من الرصاص، ومواد أخرى لا ينفذ منها الماء، ولم تكن الصناديق المستخدمة للتعبئة من الأنواع العادية، ولكنها كانت مصنوعة بناء على تصميم خاص، طبقا لقياسات دقيقة ومخصصة لتناسب القطع التي بداخلها، وبعض من هذه الصناديق كان يتكون من أقسام منعزلة بعضها عن بعض بحواجز أو شرائط رقيقة مغطاة باللباد أو المطاط، أما التماثيل الكبيرة، ذات القيمة غير العادية، التي فيها براويز هشة، فكانت توضع في صناديق مزدوجة، وكان الفراغ الذي بين الصندوق الداخلي والصندوق الخارجي يحشى عادة بمادة لينة مرنة (الحبال المجدولة من القش).

وكانت التعبئة تجرى بطريقة تتفادى أي تأثير على وضع المحتويات عند حدوث ارتجاج أو قلب للصندوق، وتوضع هذه المحتويات معلقة - كما هي - بحيث إن الثقل بكامله في أي وضع للصندوق لن يتكئ أبدا على أي جزء قابل للكسر. والمحتويات نفسها كانت تغلف بورق ناعم. وكان الفراغ بينها وبين جوانب الصندوق تثبّت فيه بسلك وسائد مغلفة بالورق لكي تكتم أي صدمة أو هزة من الخارج.

وعند تعبئة قطعة نحتية كانت توضع داخل الصندوق بشكل ثابت لا يسمح لها بالحركة، وذلك بوساطة قطع متعارضة، أما الأجزاء الهشة بشكل غير عادي فكانت تحاط بالبلاستر.

وكانت اللوحات تخلع من أطرها الخاصة، وتثبت في صناديق التعبئة في أقسام عمودية. وكانت تلصق طبقة خفيفة من الورق على سطح اللوحة، وإن كان ذلك يجري وفق حالة الوقاية. أما اللوحات النسجية (الكانفاه)، فكانت تعزل من إطاراتها، وتلف حول أسطوانات، مع وضع السطح المرسوم عليه من الخارج، ويوضع ورق بين الأسطح نفسها، ثم يلف الكل بخيش وقماش مشمع، ويربط بأشرطة من القماش. وأخيرا توضع اللفائف في صناديق تعبئة، حيث تثبت بمعينات خاصة، أما السجاجيد واللوحات النسجية، فكانت أيضا تلف على أسطوانات وتغطى بالورق، وترش بمبيد حشري بطريقة غير مكثفة.

ولقد قسمت قطع الفئة الثالثة إلى مجموعتين، المعالم المعمارية، والقطع الأخرى، التي على رغم قابليتها للحركة إلا أنها كانت ثقيلة للغاية:

أ) المعالم المعمارية مثل الفسيفساء، وأعمال الديكور المجسمة على الحوائط، وأفاريز الفسيفساء والنافورات... إلخ، كانت تحميها ألواح مغطاة بالمطاط، وأكياس الرمل، وحوائط حامية.. وغيرها.

ب) أما الأشياء القابلة للحركة في الفئة الثالثة، فكانت تتكون أساسا من قطع فنية تستخدم في تأثيث المتحف نفسه، وهي عبارة عن قطع من الأثاث والثريات والمزهريات المصنوعة من حجر الأورال، وكذلك المناضد التي يغطى سطحها الفسيفساء، والمصابيح البرونزية المعتادة، والشمعدانات، والساعات، وثريات من الكريستال، والمرايا، وقطع الحفر الزخرفي، وكانت هذه الأعمال جميعها معروضة في الطابق الأعلى بالمتحف، وكثير منها كان تحت أسقف زجاجية. وقد أخذ إلى مكان أمين في الطابق الأرضي أو في البدروم، ولما كانت أغلب هذه القطع ثقيلة جدا، وكذلك هشة للغاية في الوقت نفسه، فقد كان من المستحيل نقلها من دون تفكيكها، ولكي

ترفع عن القواعد التي كانت مقامة عليها، كان من الضروري تركيب سقالات واستخدام بكرات ورافعات لهذا الغرض، أما المزهريات المصنوعة من حجر الأورال (الملكيت واللازوليت والكوارتز الأحمر)، فقد رفعت عن قواعدها والدعامات المقامة عليها، وكل واحد من هذه الأجزاء كان يوضع في صندوق، ويثبت بقوة بقطع خشبية مستعرضة، ووسائد محشوة، وملفوفة بورق ناعم، ثم تلف بعد ذلك بالدوبارة، ولكن الزهريات المصنوعة من الفسيفساء كان يلصق شاش على سطحها بالكامل، لكي يمنع الملكيت من التفتت. ولم ينقل أي من هذه القطع الثقيلة الهشة ويوضع في مأمن إلا بعد أن تعبأ بصورة مستقرة في صناديقها.

وقد أظهرت الخبرة أنه كانت هناك صعوبة شديدة في نقل مصابيح اللازوليت أو المصابيح الأرضية المصنوعة من الرخام السماقي، التي يزيد ارتفاعها على ثلاثة أمتار، ولها أذرع برونزية كثيرة. ولذلك فقد وضع الجزء الرئيسي في صندوق خاص به، ووضعت الأذرع البرنزية في صناديق أخرى، وعبئت الأجزاء المتنوعة أيضا من المناضد التي تعلوها الفسيفساء، ولكن بطريقة منعزلة بعضها عن بعض. أما الأشكال البرونزية الزخرفية الموجودة على القوائم. فقد نقلت بعد لصق الشاش على أسطح الفسيفساء، وركبت ألواح خشبية فوقها وقد صفت التماثيل الأثرية الضخمة الرخامية أو البرونزية في الجوانب في صناديق تعبئة خاصة، وثبتت القواعد في قاع كل صندوق. أما التمثال نفسه فقد ثبت في مكانه بقطع خشبية متعارضة. وفككت الثريات الكريستال جزئيا في موضعها، وهي المكونة من دلايات واطار برونزي، ثم أنزلت من السقف بالبكر، وعلقت بعد ذلك على أفاريز أقيمت خصيصا لها في البدروم.

وكانت غرف التخزين حيث وضعت قطع من الفئة الثالثة هذه تحت الإشراف والإدارة الكاملة لهيئة علمية من كبار الموظفين في المتحف، وفي حالة وقوع أي خطر كانت هذه القطع تنقل إلى أماكن أكثر أمنا. وكانت كل عمليات النقل الضرورية لحفظ القطع المتحفية، تسجل على قوائم جرد طبوغرافية، وكانت دقة هذه التسجيلات ذات عون كبير في إعادة تنظيم عروض المتحف بعد الحرب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حماية الآثار الثقافية أثناء الأعمال العدوانية

تعد حماية التراث الثقافي في أثناء العمليات العدوانية أمرا مهما، ليس بالنسبة إلى الحكومات الوطنية، والمنظمات فيما بين الحكومات فقط. وربما كان أكثر أهمية كقضية تهم العاملين في مجال التراث الثقافي من ذوي التدريب المتخصص في حقل معين، ومن ينفذون مهامّ، ويمارسون مسؤوليات في ذلك الحقل، وقد يقوم المتخصصون في حقل التراث الثقافي، عقب اندلاع الصراع المسلح، بعدة طرق مهمة، فقد يستخدمون معرفتهم في ترميم مقتنيات المتاحف التي اصابتها القذائف، أو يتولون إرسال بعثة لتقصي الحقائق بإحدى المناطق التي أثخنتها الحرب، ويقدمون اقتراحات بإجراءات عملية لإنقاذ الآثار، وقد تتضمن أعمالهم كذلك إعادة بناء الاتصال بزملاء لهم في أحد البلدان التي عانت ويلات الحرب من قبل، ومن ثم يسهمون في رأب الصدع بين الدولتين المتصارعتين، وفي حالات

أخرى، قد تفضل سلطات أحد البلدان التي استردت عافيتها من أحد الصراعات المسلحة التي انتهت لتوها، تلقى الدعم المتخصص غير المرتبط بحكومة معينة، أو هيئات فيما بين الحكومات، ولهذا السبب فإن المتخصص الحر يعد موضع ترحيب أكثر من الموظف الحكومي، أو مندوب منظمة حكومية مشتركة.

صور اللجنة الدولية للدرع الأزرق

في عام ١٩٩٦ قرر المتخصصون المجتمعون في كل من المجلس الدولي للمحفوظات والمجلس الدولي للمتاحف، والمواقع التاريخية، والاتحاد الدولي لجمعيات المكتبات، أن يعملوا سويا من خلال تشكيل اللجنة الدولية للدرع الأزرق ICBS، وهي مظلة هدفها الأساسي تنسيق أنشطة الخبراء، ونشر المعرفة المتصلة بمعاهدة لاهاي لحماية الممتلكات الثقافية في حالة الصراع المسلح المنعقدة عام ١٩٥٤، والاتفاقية الدولية الوحيدة على مستوى العالم، وتتركز فقط حول حماية التراث الثقافي في أثناء الأعمال العدوانية (وتشرف على هذه الاتفاقية منظمة اليونسكو). ويدل مسمى «الدرع الأزرق» على شعار معاهدة لاهاي المستخدم لتمييز التراث الثقافي.

ويشكل تأسيس اللجنة الدولية للدرع الأزرق الأنشطة التي تمارسها كل هيئة من الهيئات المكونة للجنة، والتي تنفذ بالفعل. ولقد أمد هؤلاء الخبراء، الذين أعادوا تجمعهم تحت هذه المنظمة الحامية، اليونسكو بالخدمات المتخصصة بالمسائل المتصلة بالصراعات لمدة عقود. وينبغي في هذا المقام أن نسوق مثالين مهمين حدثا أخيرا هما: بعثة تقييم مكونة من أحد خبراء المجلس الدولي للمتاحف، أرسلت إلى كرواتيا لتقييم الدمار الناجم عن الحرب بالمتاحف الكرواتية، ووجود خبراء المجلس الدولي للآثار والمواقع الأثرية بمنطقة دوبروفنيك (كرواتيا) في أثناء التهديد بالتدمير عن طريق القصف.

ومنذ عام ١٩٩٦، شارك خبراء الدرع الأزرق في العديد من الأنشطة، نشروا كتيبا عن الدور الذي تقوم به اللجنة وأنشطتها. ونظمت اللجنة في نوفمبر من عام ١٩٨٨، على وجه الخصوص، ندوة عنوانها «العاملون الذين يتدخلون عقب انتهاء الصراع المسلح أو الكوارث الأخرى» (رادينتشي - سلوفانيا، نوفمبر ١٩٨٨)، بالتعاون مع المعهد الدولي لعلوم المحفوظات بسلوفانيا، مما أعان خبراء المنطقة على تبادل الخبرات فيما بينهم. وبادر خبراء اللجنة بتأسيس لجان «الدرع الأزرق» بالعديد من البلدان الأوروبية. وأكثر هذه اللجان تقدما ونشاطا هو اللجنة القومية البلجيكية.

ولقد أصبحت هذه المنظمة في الوقت الحاضر قادرة على تعزيز وضعها الرسمي عن طريق الاعتراف بها في البروتوكول الثاني لمعاهدة لاهاي كواحدة من المؤسسات، المنوط بها الإسهام في الأعمال المتصلة باللجنة الجديدة، ذات الاثني عشر عضوا لحماية التراث الثقافي في حال اندلاع الصراعات المسلحة، وهي هيئة إدارية مخولة صلاحيات كبرى، لتنفيذ البروتوكول الثاني.

وكمثال لأحدث أنشطتها تقوم اللجنة الدولية للدرع الأزرق بالمشاركة في نشر كتيب خاص بثلاث لغات (الألبانية والإنجليزية والصربية) حول المبادئ الأساسية لحماية التراث الثقافي بكوسوفا، للحيلولة دون حدوث أي عمليات تخريب مستقبلية للتراث الثقافي هناك، بغض النظر عن الأصل القومي أو العرقي للفنان الذي أنتج هذا التراث.

ولكم نحتاج اليوم إلى تفعيل الدور العربي في هذا النهج، وذلك بالتنسيق مع اللجنة الدولية المختصة، فهل بعد تهديد الأقصى واجتياح كنيسة المهد، انتهاكات ثقافية وجرائم أكثر من ذلك ◆

أصبحت مصر جزءا من الدولة الإسلامية بعد أن فتحت سنة ٢٠هـ/ ٦٤٠م على يد الصحابي الجليل عمرو بن العاص بأمر من أمير المؤمنين وثاني الخلفاء الراشدين عمر بن الخطاب. وبعد أن استقرت الأوضاع واستتب الأمر شرع عمرو بن العاص في بناء أول مدينة إسلامية في القارة الأفريقية كلها، المعروفة باسم الفسطاط، التي لا تزال بقاياها تشهد بهذه الحقبة التاريخية من مصر الإسلامية، واستمرت ولاية مصر إسلامية، وتعاقب على حكمها ولاة مسلمون مرورا بالخلافة الأموية (٤١- ١٣٢هـ/ ٦٦١- ٧٥٠م)، والعباسية والطولونية على يد مؤسسها أحمد بن طولون (٢٥٤- ٢٩٢هـ/ ٨٦٨- ٩٠٥م) وتأسيسه لثالث مدينة إسلامية كعاصمة سياسية لمصر هي القطائع من بعد العاصمة الثانية المعروفة باسم العسكر. وقد لحق بمدينة القطائع الكثير من التدمير انتقاما من الأسرة الطولونية لخروجها على الخلافة العباسية، ولم ينج من ذلك إلا مسجد ابن طولون الجامع، الذي يعد مفخرة العمارة الإسلامية خلال القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، والذي فرغ من بنائه وافتتح للصلاة في رمضان ٢٦٥هـ/ مايو ٨٧٩م. وتلا ذلك تأسيس العاصمة السياسية الرابعة لمصر الإسلامية المعروفة باسم القاهرة. وكنتيجة تالية لذلك التاريخ الطويل تميزت القاهرة بتعدد ما تحتويه من آثار لتلك المراحل المختلفة من العصور الإسلامية: الفاطمية والأيوبية والمملوكية والأسرة العلوية، وأصبحت متحفا مفتوحا للعمائر المتنوعة وعاكسة للعديد من فنون الحضارة الإسلامية.

باب الفتوح

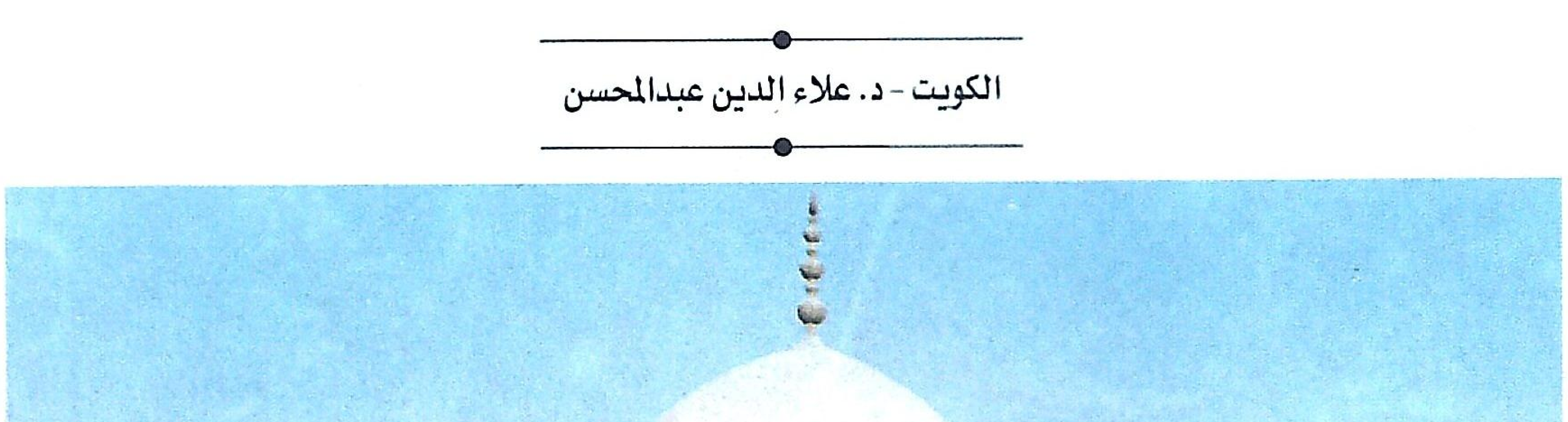
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد انهيار آثارها وتصدع أبنيتها

مشروع إحياء القاهرة التاريخية

الكويت - د. علاء الدين عبدالمحسن

تعود نشأة القاهرة الفاطمية إلى المعز لدين الله الفاطمي، الذي أمر بحشد الجيوش وتقدمها من القيروان عام ٣٥٨هـ، ووصولها إلى الجيزة عام ٩٦٩م، ومن ثم بدأ تاريخ القاهرة حينئذ، والتي اختير لها اسم المنصورية، ثم تغير لأنه صادف أن كان كوكب المريخ في قمة تألقه، وهو ما يسمى بقاهر الفلك، فسميت القاهرة بذلك وفقا لما أورده المقريزي. وقد أسس القائد جوهر الصقلي مدينة القاهرة واستخدم في بناء أسوارها وأبوابها الأولى الآجر، وقد زالت آثار سور جوهر وأبوابه منذ زيارة ناصر خسرو لمصر في أواسط القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي. وفي الليلة نفسها التي اختط فيها جوهر مدينة القاهرة وضع أساس «قصر كبير» في وسط المدينة ليكون سكنا له، اعتمادا على التصميم الذي وضعه الخليفة المعز نفسه، وفي عام ٣٥٩هـ-



قبة جامع عمرو بن العاص

٩٧٠م وضع القائد جوهر الصقلي بأمر مولاه الإمام أب تميم معد أمير المؤمنين المعز لدين الله رابع الخلفاء الفاطميين أساس جامع القاهرة المعروف من بعد باسم «الجامع الأزهر»، وفرغ منه في عام ٣٦١هـ/ ٩٧٢م. أما أبواب القاهرة وأسوارها التي شيدها بدر الجمالي بين عامي ٤٨٠هـ/ ١٠٨٧م و٤٨٥هـ/١٠٩٢ م. فمازال باقيا منها جزء من السور الشمالي وأربعة أبواب: باب النصر وباب الفتوح في السور الشمالي، وباب زويلة في السور الجنوبي وباب البرقية الذي كان يفتح في السور الشرقي. ولا تذكر نصوص الكتابات التاريخية الموجودة على هذه الأبواب، الأبواب بأسمائها المعروفة لنا، وإنما نجدها تطلق على باب النصر «باب العز»، وعلى باب الفتوح «باب الإقبال»، وعلى باب البرقية «باب التوفيق»، ولم نعرف الاسم المطلق على باب الفتوح لعدم ذكره في

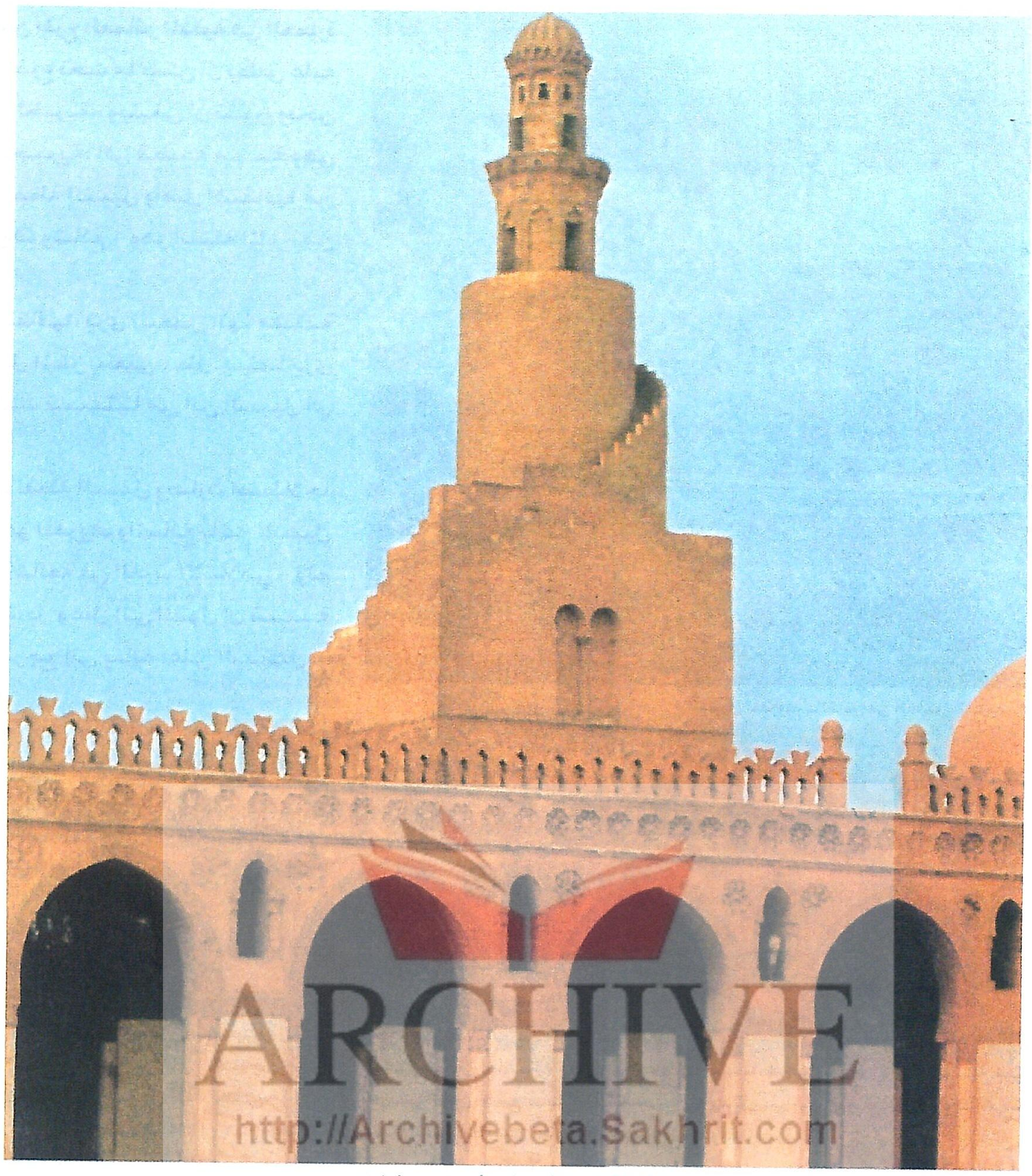
نصوص الكتابات التاريخية.

ويخترق شارع المعز لدين الله - على اسم أول الخلفاء الفاطميين - قلب «القاهرة الفاطمية» شاطرا إياها إلى نصفين بادئا من باب الفتوح شمالا وممتدا لينتهي عند باب زويلة جنوبا. وتتناثر على امتداده العديد من الآثار الإسلامية المهمة من بينها مدرسة وضريح السلطان نجم الدين أيوب، ومدرسة وضريح الملك المنصور قلاوون الصالحي (مجموعة قلاوون)، ومدرسة وضريح ابنه الناصر محمد من عصر المماليك البحرية، ومدرسة وضريح السلطان الظاهر برقوق، باعتبارها من بين أهم آثار العصر المملوكي الشركسي، وبالمثل آثار إسلامية أخرى من أهمها سبيل خسرو باشا والي مصر والجامع الأقمر بواجهته الحجرية من العصر الفاطمي، وسبيل وكتاب عبدالرحمن كتخدا، وجامع وسبيل سليمان آغا السحدار من أمراء محمد علي باشا الكبير.

وشهدت مدينة القاهرة تطورا ضخما عبر الزمن لم يتصوره أحد. وأصبحت «القاهرة التاريخية» اليوم جزءا من القاهرة العاصمة السياسية الحالية لمصر، وتشغل القاهرة التاريخية المنطقة التي يحدها باب الفتوح شمالا وجامع ابن طولون جنوبا، وشارع بورسعيد غربا وطريق صلاح سالم شرقا.

وبدأ منذ منتصف عقد التسعينيات من القرن العشرين الميلادي فكرة مشروع ضخم لتطوير القاهرة الإسلامية، المعروفة باسم «القاهرة التاريخية»، وذلك نظرا إلى تفاقم مشاكلها من انهيار للآثار وتصدع الأبنية، وخاصة ما نجم عن دمار مرتبط بذلك الزلزال الشهير الذي ضرب القاهرة في أكتوبر عام ١٩٩٢، وتلوث بصري وبنية تحتية متهالكة، وما ارتبط بذلك من تداخل للاختصاصات بين أجهزة الدولة المصرية، وعلى رأسها وزارة الثقافة باعتبارها الجهة المسؤولة عن رعاية وترميم الآثار والحفاظ عليها، ووزارة الأوقاف في ضوء خصوصية معظم تلك الآثار بهيئة المساجد والأسبلة والكتاتيب ووكالات وحوانيت وملكية تلك الوزارة لها، وأجهزة محافظة القاهرة ذاتها باعتبارها الجهة الإدارية المسؤولة عن تطوير البنية التحتية من مد شبكات مياه وصرف صحي وخطوط تليفونات وغيرها. وجرى تشكيل مجموعة عمل من وزارات الأوقاف والتعمير والتخطيط والحكم المحلي والداخلية والنقل ومحافظة القاهرة برئاسة وزير الثقافة.

وقامت وزارة الثقافة بإنشاء جهاز خاص منفصل عن المجلس الأعلى للآثار أوكلت إليه مسؤولية كل ما يخص مشروع تطوير القاهرة الإسلامية (الفاطمية)، وإعادة التأهيل

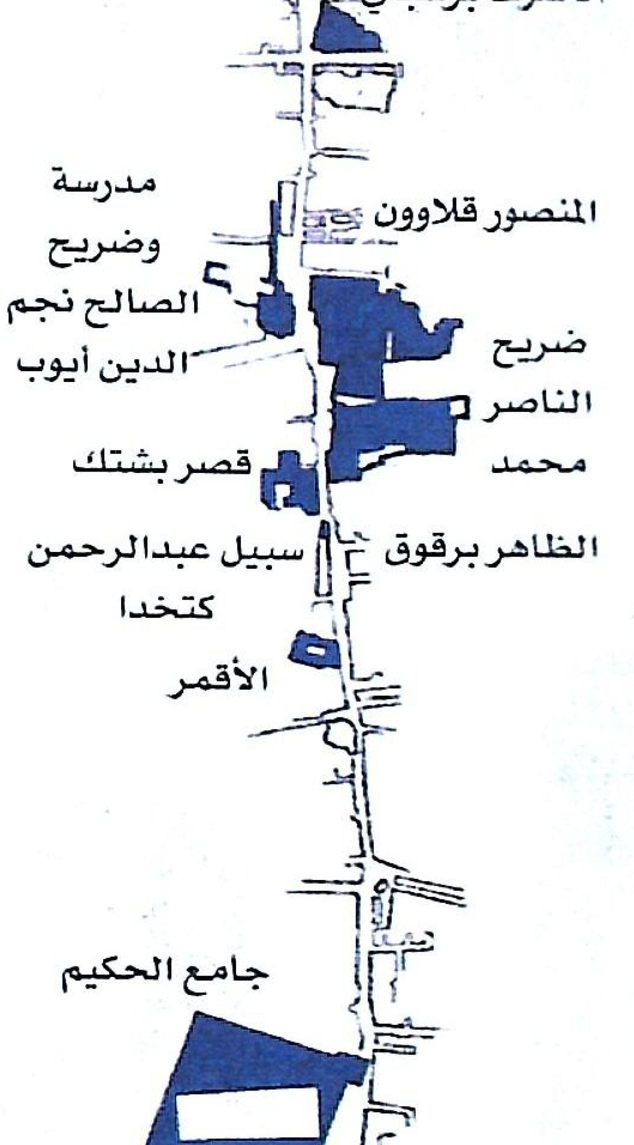


المئذنة الملوية في جامع أحمد بن طولون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لآثارها، ومتابعة أعمال الترميم الضرورية لبعض المنشآت التاريخية مثلما جرى لمقر الأمير طاز الكائن في شارع متفرع من شارع الصليب بحي السيدة زينب، والمستخدم بحكم الملكية عليه كمخزن للكتب تابع لوزارة التربية، وما جرى مع منطقة قصر الشمع في حي مصر القديمة.

وأنشأت محافظة القاهرة بدورها لجنة خاصة لتطوير منطقة «القاهرة التاريخية»، والحفاظ عليها برئاسة نائب محافظ القاهرة، وبعضوية ممثلين على أعلى مستوى لهم صلاحيات اتخاذ القرار، وعضوية هيئات حكومية وأهلية أخرى. ولعل ما تقوم به محافظة القاهرة حاليا من تنفيذ لمشروعات البنية التحتية من شبكات للصرف الصحي في منطقة مصر القديمة، خاصة ما ارتبط بجامع عمرو بن العاص (حوالى ٨٧٦- ٨٧٩م)، وكنيسة مار جرجس والعمل على تخفيض نسبة المياه الجوفية بالمعبد اليهودي، وتطوير محور شمال الجمالية بإزالة شريط من المقابر بعمق ٢٥ مترا نقلت إلى مدينة ١٥ مايو وما ارتبط بذلك من نزع ملكية بعض العقارات وتعويض أصحابها وتسكين العديد من الأسر في أماكن بديلة لتلك التي يقيمون بها داخل مناطق الآثار الإسلامية القديمة، والتعويض النقدي أيضا، ما يعكس ما قامت به محافظة القاهرة من دور كبير نحو إنجاز هذا المشروع الضخم نحو إحياء



أهم الآثار الاسلامية على محور شارع المعز لدين الله

القاهرة الإسلامية القديمة، وتفريغ المنشآت الإسلامية بها من المقيمين بها، وبالمثل إزالة كل التعديات الحكومية والتجارية والعمرانية من داخل وحول الآثار الإسلامية، ووفقا لجدول زمني، ثم العمل - من بعد - على استغلال المكان سياحيا بما له من مردود ضخم على الاقتصاد المصري.

ومن اللافت للنظر أن إجمالي التعديات المسجلة بلغ ما يزيد على ١٥١٠ تعديات اشتمل بينها التعدي على ٣١٣ أثرا إسلاميا في «القاهرة التاريخية»، نفسها، تنقسم إلى ١٠٥ حالات اعتداء من قبل مكاتب حكومية، و٢٧٤ تعديا سكنيا، والباقي تعديات بهيئة مصانع وبازارات (محلات سياحية). وقد خصص مبلغ ٢٤٢ مليون جنيه مصري لتمويل أعمال الترميم لـ ١٤٦ أثرا إسلاميا في المرحلة الأولى والتي اشتملت على ٤٣ مشروعا ترميميا في الأزهر والدرب الأحمر وحي الباطنية، مع الاهتمام بصفة خاصة بأعمال الترميم لجامع عمرو بن العاص والكنيسة المعلقة والمعبد اليهودي، باعتبارها نماذج متميزة للديانات السماوية الثلاث، للاستفادة منها من بعد تأهيلها في مجال التسويق السياحي مع الألفية الميلادية الثالثة. وأُخضع الإشراف على عملية الترميم للمجلس الأعلى للآثار.

كما حرص المشروع على الإبقاء على مبنى مشيخة الأزهر، واعتباره من بين الآثار المهمة الواجب الحفاظ عليها، على الرغم من عدم استيفائه للمدة القانونية اللازمة بانقضاء مائة عام على بنائه، وذلك استنادا إلى قانون ١١٧ لعام ١٩٨٣، الذي أتاح إمكان تسجيل المبنى لتفرده المعماري، والعمل من بعد على إعادة تأهيله وإصلاح بنيته الأساسية: لاستغلاله متحفا مكرسا لكل ما يرتبط بالوثائق والكتب التي دونت التطور التاريخي للعاصمة المصرية منذ تأسيسها إلى الوقت الحاضر، والعمل على تطوير المنطقة المحيطة بمبنى المشيخة أيضا. كما ارتبط بهذا المشروع أيضا الكشف عن بقايا سور صلاح الدين في منطقة الأزهر، والعمل على إعادة تأهيل منطقة القلعة وقصر الجوهرة والمنطقة المحيطة بجامع سارية الجبل الأثري.

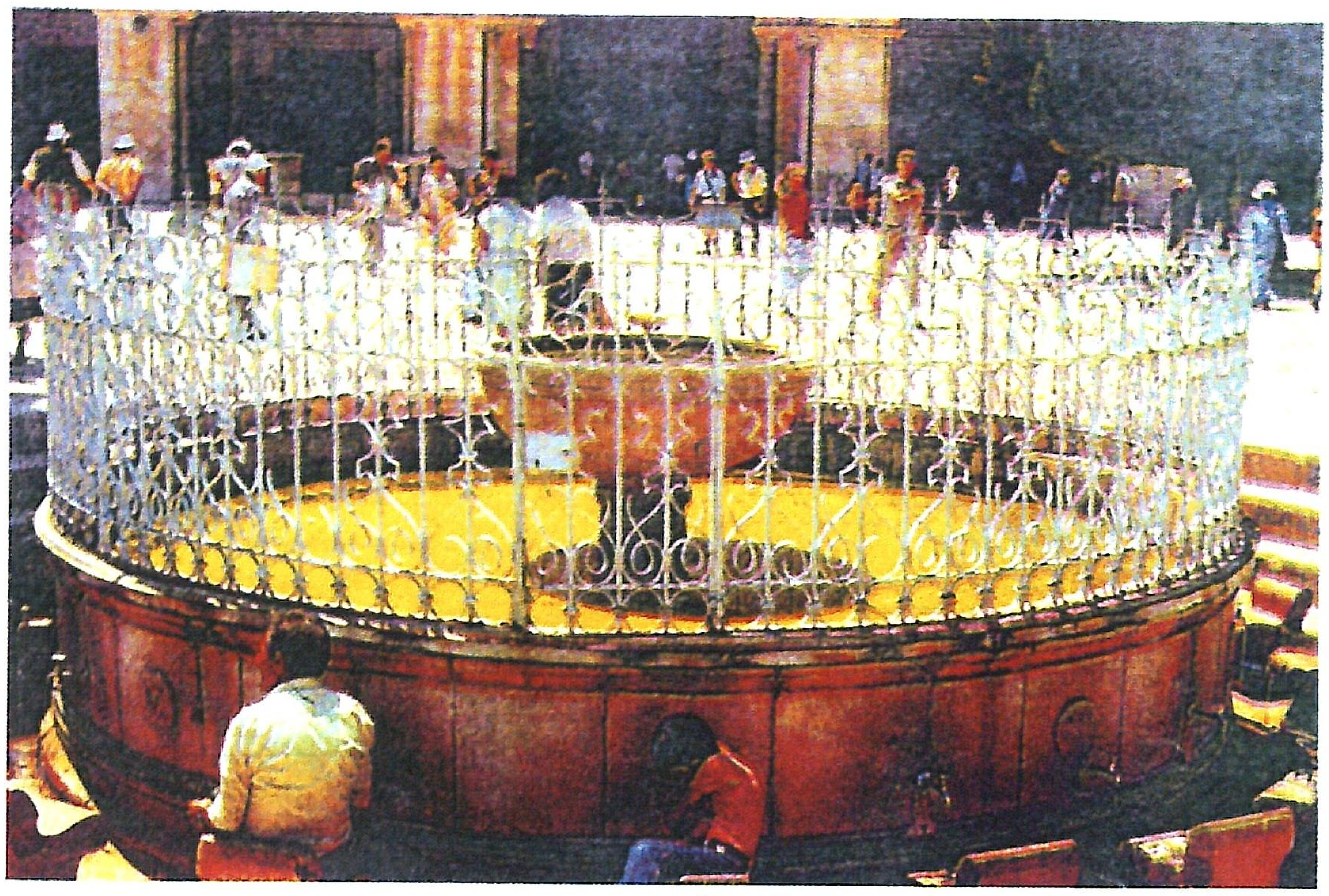
وقد واجهت أعمال الترميم المنفذة من قبل وزارة الثقافة المصرية، ضمن مشروع «القاهرة التاريخية»، نقدا لاذعا وهجوما عنيفا، وبخاصة ما ارتبط منها بتقنيات الترميم المستخدمة وتطبيقاتها على الآثار الإسلامية خصوصا ما تضمنه الخطاب الشهير الموجه من قبل كارولين ليام، الموجه من قبلها إلى رئيس الجمهورية حول أعمال الترميم الخاطئة، وخاصة ما ارتبط بأعمال الترميم لجامع الغوري وقبته الشهيرة والمشيد عام ٩٠٩هـ/ ١٥٠٤م، أحد أهم الملامح الأثرية الإسلامية بشارع المعز لدين الله، وبخاصة ما قامت به أعمال الترميم من تشييد سقف خرساني مسطح به كمر حديدي لإعادة بناء قبة الجامع المهدمة، وأن تلك الأعمال من الترميم ليست سوى عملية «تجديد وتحوير» غيرت الكثير من القيمة التاريخية للأثر ذاته، ومنافية للمبادئ المعمول بها في مجال الترميم، مما حدا بوزارة الثقافة المصرية وبمبادرة منها إلى الدعوة لعقد مؤتمر متخصص، وبمشاركة اليونسكو، شارك فيه أكثر من سبعين خبيرا أجنبيا والعديد من الباحثين المصريين المتخصصين في مجال الترميم من أجل تقييم تلك الأعمال الترميمية، وبهدف التوصل إلى نقطة التقاء مشتركة لمصلحة أعمال الترميم. وكان ما تضمنه تقرير اليونسكو من بعد عن تقييمه لأعمال الترميم المصرية لآثار القاهرة التاريخية في مصلحة أعمال الترميم المصرية وإشادة بها وبالجهد العلمي المرتبط بها.

وكان من بين أهم التوصيات المنبثقة عن أعمال ذلك المؤتمر الاستمرار في التعاون بين الجهات المختصة بالنسبة إلى مشروع «القاهرة التاريخية»، ومراعاة شخصية مدينة القاهرة المتفردة، وتنوع آثارها المركبة، من أجل الحفاظ على تراثها المميز

تُعد الأسبلة فرعا مهما من أفرع العمائر المدنية في العمارة الإسلامية، ويندرج ذلك الفرع تحت ما يمكن أن يطلق عليه اصطلاحا اسم «العمائر أو المنشآت الخيرية»، وينبغي أن نشير، ونحن نبحث في مدلول تلك العمائر الخيرية، إلى قضية مهمة وهي اختلاف الآراء حول تفسير مدلول لفظة السبيل وأصل اشتقاقها من جهة، وارتباطها بنوع خاص معروف وشائع - وهو أسبلة الماء - من جهة ثانية.

من حيث مدلول اللفظة وأصل اشتقاقها، يرى البعض أنها مشتقة من «أسبل الماء» بمعنى صبه وأسبل المطر بمعنى هطل، بينما يرى البعض الآخر أن هذه الأسبلة اشتقت تسميتها من ابن السبيل أي الطريق.

وعلى ضوء هذا التفسير انحصرت لفظة السبيل وصارت اصطلاحا على نوع خاص من المنشآت المائية، هو المعروف والشائع باسم السبيل أو السقاية - وهذه التسمية الأخيرة شائعة في الغرب الإسلامي - ولم يقف الأمر عند ذلك الحد فحسب، بل وصل إلى القول إن تسمية «الكُتّاب» بـ «مكتب السبيل» إنما ترجع إلى بنائه أعلى السبيل أو لارتباطه بهذا الموضع.


السبيل المعروف بالكأس في القدس الشريف ١٩٨٣

الأسبلة في العمارة الإسلامية

الكويت - د. محمد حمزة إسماعيل

في البداية يمكننا التأكيد أن لفظة السبيل لم يكن يقصد بها، خلال العصور الوسطى الإسلامية، ذلك المبنى المخصص لشرب الماء فحسب، كما هو شائع ومعروف، ومن جهة ثانية فإن هناك نماذج كثيرة من الكتاتيب لا تعلو أسبلة، ومع ذلك عرفت في وثائق الوقف المختلفة، فضلا عن المصادر التاريخية، وبصفة خاصة كتب التاريخ المحلي والخطط والرحالة، بـ «مكتب السبيل».

وفي ضوء ذلك يمكن القول إن لفظة السبيل كانت اصطلاحا مرتبطا بالعديد من الأبنية التي وُقفت سبيلا لله تعالى، وذلك رغبة في التقرب إليه عز وجل، وأملا في ثواب الآخرة، ومن هذه الأبنية ما خُصص لتوفير المياه كل يوم، وعلى مدار العام كله للإنسان والحيوان كالسقايات والأسبلة وأحواض السبيل، ومنها ما خُصص لتعليم الأيتام والفقراء وغيرهم كمكاتب السبيل (الكُتّاب)، ومنها ما خصص لإقامة الغرباء والفقراء كخانات السبيل، ومنها ما خصص لطحن الغلال كطاحون السبيل وغير ذلك.

هذا ولم ترتبط هذه اللفظة بتلك الأبنية فحسب، وإنما ارتبطت أيضا بالعديد من أوجه الأنشطة الخيرية الأخرى، ومن بينها، على سبيل المثال وليس الحصر، المصاحف والتوابيت، والسواقي والترب والمدافن المسبلة، وغير ذلك مما ورد في وثائق الوقف والمصادر التاريخية المختلفة. ونضيف على ما تقدم فنذكر أن لفظة السبيل عرف بها الماء أيضا فقيل له «الماء المسبل أي المجعول في سبيل الله»، كذلك هناك المال المسبل - أي الموقوف في سبيل الله تعالى.

ومما له دلالته في هذا الصدد أن هذه الأبنية وقفت وخصصت لتوفير المياه العذبة، ليُنتفع بها في سقي الناس كل يوم وعلى مدار العام كله.. والأبنية الخيرية هي الوحيدة التي ظل لفظ السبيل ملتصقا بها، حتى طغى على ما عداه من مصطلحات أخرى، ولاسيما خلال العصر المملوكي، ويؤكد ذلك الفاسي بقوله «بمكة وحرمها سقايات عدة وتسمى أيضا السبل بسين مهملة وباء موحدة مضمومتين جمع سبيل، وشهرتها عند الناس بالسبل أكثر وهي كثيرة، إلا أن بعضها صار لا يُعرَف لخرابه، وبعضها معروف مع الخراب»، ونضيف إلى ذلك فنذكر أن هذه اللفظة لا تزال عالقة في أذهان الناس، خاصتهم وعامتهم إلى اليوم، ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى استمرار هذا النوع من الأنشطة الاجتماعية في القيام بوظيفته الخيرية خير قيام، وهو الأمر الذي كان من نتيجته ابتكار أشكال وأنماط من هذه الأسبلة بما يتناسب مع التقنيات الحديثة والمعاصرة.

أما ما عداها من الأبنية أو المنشآت الخيرية الأخرى، السابقة الإشارة إليها، فلم يعد الناس - بمن فيهم بعض المتخصصين - يذكرونها سوى باسمها المجرد المرتبط بوظيفتها فحسب لا بدلالتها الخيرية التي كانت تعرف بها حتى أوائل القرن ١٤هـ/٢٠م، مثل المكتب أو الكُتاب بدلا من مكتب السبيل أو كُتاب السبيل، والطاحونة بدلا من طاحون السبيل، وحوض الدواب أو حوض سقي الدواب بدلا من حوض السبيل، والخان بدلا من خان السبيل وغير ذلك.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه العمائر أو المنشآت الخيرية قد نهضت بدور بارز جليل الشأن في خدمة المجتمعات الإسلامية المختلفة خلال العصور المتعاقبة، وحتى أوائل القرن ١٤هـ/٢٠م.

غير أن ما يعنينا من هذه العمائر الخيرية في هذا المقام، هو أسبلة الماء، وهي التي كانت تعرف بالسقايات خلال القرون الخمسة الأولى ما بعد الهجرة، ثم انتشرت واشتهرت باسم الأسبلة منذ أواخر القرن ٥هـ/١١م ولا سيما في الشام ومصر والجزيرة العربية، أما اقطار الغرب الإسلامي فقد ساد وانتشر فيها مصطلح السقاية وصار علما - أي ذلك المصطلح - على ذلك النوع من الأبنية أو المنشآت الخيرية هناك.

ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل ظهرت بضعة مترادفات أخرى، ولا سيما في الجزيرة العربية والشام ومصر، ومنها المحسنة والمعروف، والأول منها انتشر في اليمن، بينما عرف المصطلح الآخر في الشام والحجاز ومصر، وعلى رغم أن هذه المترادفات تؤكد الدلالة الخيرية وتتطابق معها في الوقت نفسه، إلا أنها لم تلق من الذيوع والانتشار ما لقيه مصطلح السبيل في هذه الأقطار العربية الإسلامية الثلاثة، ومن ثم اقتصر ورود هذين

فندق النجارين وسقايته بفاس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصطلحين وغيرهما على المصادر التاريخية، فضلا عن بعض النقوش الإنشائية التي لا تزال باقية حتى الآن.

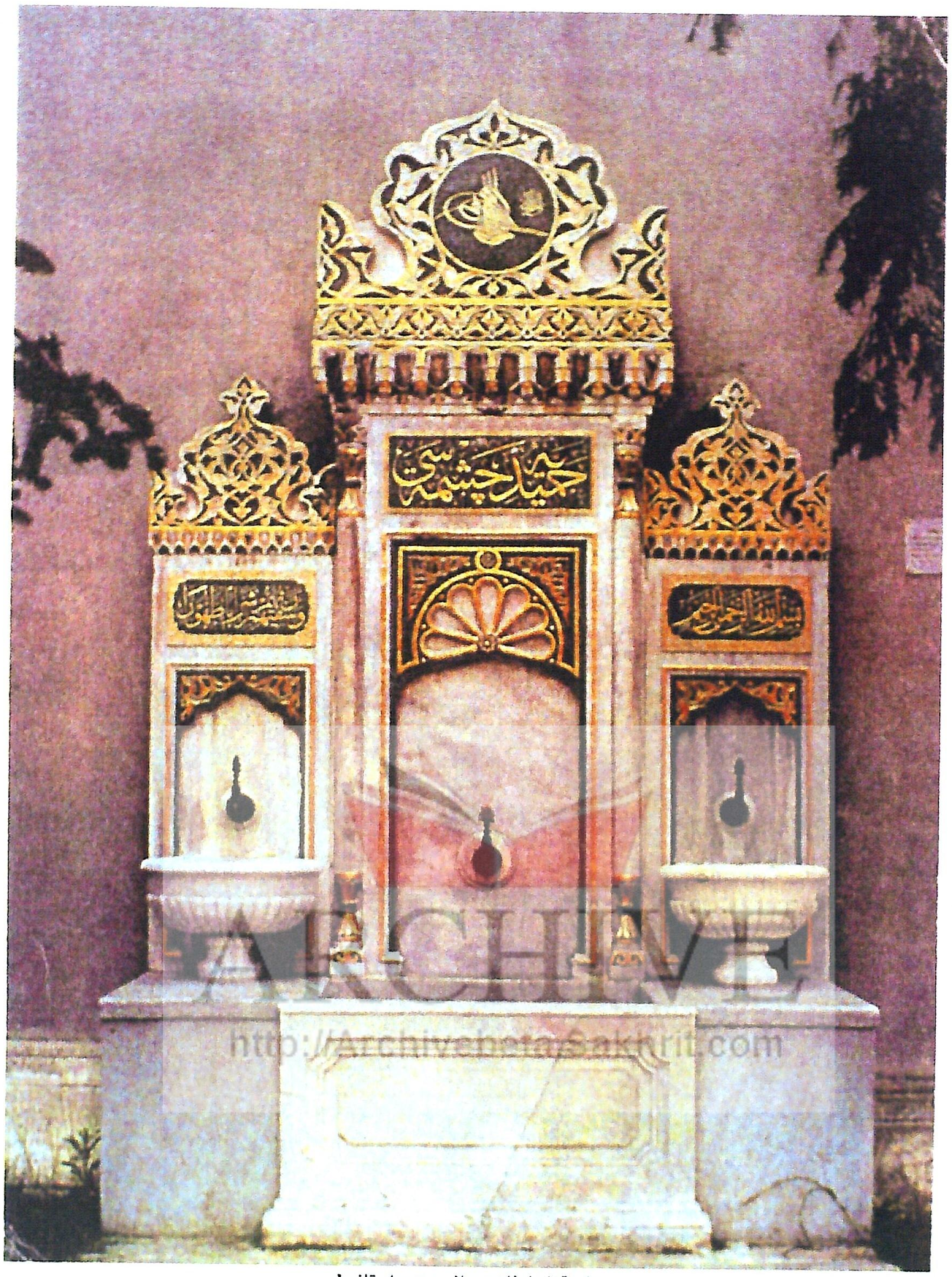
هذا وقد حظيت هذه الأسبلة بالعناية الفائقة سواء من حيث اختيار موقعها، وعمارتها أو من حيث حليتها وكسوتها، والأوقاف الكثيرة المغلة التي أوقفت عليها كي يصرف من ريعها المبرور على أوجه الصرف المختلفة لاستمرار منفعتها ودوامها.

وكان يتولى تسبيل الماء وتوزيعه على الناس موظف خاص يعرف بالمزملاتي، وقد اشترطت فيه، كما ورد في كثير من الوثائق المملوكية، شروط خلقية وخُلقية كأن يكون سالما من العاهات والأمراض، وأن يسهل الشرب على الناس، ويعاملهم بالحسنى والرفق، ليكون أبلغ في إدخال الراحة على الواردين، كما كان يتعهد الرخام والدهاليز في السبيل بالكنس والمسح وتبخير الأواني. وعليه أن يفتح السبيل في المواعيد المقررة، حيث كان يجب أن يظل السبيل مفتوحا طوال النهار من شروق الشمس حتى غروبها، بل وأحيانا بعد الغروب إلى أن تمضي حصة من الليل، عندما يأوي الناس إلى مساكنهم، وتنقطع الرجل عن الطرقات، أما في شهر رمضان فكان تسبيل الماء يستمر من وقت الغروب إلى ما بعد صلاة التراويح، ثم من وقت التسبيح إلى الفجر.

وكانت الأسبلة تزود بالعديد من الأدوات لتقوم بوظيفتها خير قيام، ومنها سلب الليف أو الكتان، والاسفنج والبخور والمكانس، والأدلية الجلد والبكر، وانية الشرب والكيزان والأباريق والقلل الفخار والطشوت والأسطال النحاس، وغير ذلك مما ورد في وثائق الوقف المختلفة.

وارتبطت الأسبلة بالبيئة التي تقام فيها، فمنها ما أقيم فوق آبار تجمع لها مياه الأمطار، كما كانت عليه الحال في الحجاز والقدس، ومنها ما أقيم فوق صهاريج مبنية في تخوم الأرض تنقل إليها مياه الأنهار العذبة كما كانت عليه الحال في أسبلة القاهرة، حيث كانت تنقل إليها المياه من نهر النيل، وفي مدن أخرى كان يسقى ماء الجمد مسبلا كما كانت عليه الحال في سمرقند (جمهورية أوزبكستان بآسيا الوسطى)، حيث كان في المدينة وحيطانها، فيما يشتمل عليه السور الخارج، أكثر من ألفي مكان يسقى فيها ماء الجمد مسبلا ما بين سقاية مبنية وحباب نحاس منصوبة وقلال خزف في الحيطان.

أما من حيث طرز الأسبلة: فلدينا منها طرز بسيطة في العمارة والزخرفة، ومنها طرز مركبة جمعت بين روعة التخطيط والمهارة في الإبداع، والتأنق الزخرفي والجمالي، ونشير إلى بضعة نماذج من هذه الطرز:



جشمة السلطان عبدالحميد - إستانبول

طراز الجشمة: توجد منه أنماط بسيطة ترجع إلى العصر السلجوقي في الأناضول (سلاجقة الروم) وما تلاه، وأنماط متطورة تعد تحفا معمارية وفنية ترجع إلى العصر العثماني، وبصفة خاصة في تركيا والبلقان، سواء كانت مفردة في القصور والحدائق أو مدمجة مع السبيل ذي الشبابيك في مبنى واحد، بحيث تتوسط الجشمات المبنى، بينما توضع الشبابيك في الأركان. كذلك فإن بعض الجشمات الباقية في قبرص تعيد إلى الأذهان ما يعرف بطراز التربة المفتوحة في العمارة الإسلامية. ومن نماذج هذا الطراز في المدن العربية الأسبلة السليمانية في القدس الشريف، الذي توجد فيه نماذج فريدة للأسبلة، ومنها السبيل المعروف بالكأس، وسبيل السلطان قايتباي وهو يعيد إلى الأذهان صورة القباب الجنائزية في أواخر عصر المماليك الشراكسة أو، كما يقال، طراز مصري غرس في أرض شامية.

أما أسبلة القاهرة فمنها الأسبلة ذات الشاذروانات أو السلسبيل، ومنها الأسبلة من دون الشاذروانات أو السلسبيل، وتحتوي هذه وتلك على عدد من شبابيك التسبيل يتراوح ما بين شباك واحد وثلاثة، بأرضية كل منها - من الداخل - حوض المياه، كذلك عرفت القاهرة في العصر العثماني الأسبلة ذات الواجهة المقوسة أو نصف الدائرية.

وتبنى أسبلة القاهرة إما منفردة أو مستقلة، ومن أشهرها سبيل قايتباي، أو تبنى ملحقة بغيرها من العمائر الدينية والمدنية والجنائزية الأخرى مثل المساجد والمدارس والخوانق والدور والقصور والترب والقباب، وقد يُبنى فوق حجرة السبيل مكتب للسبيل (كُتّاب) غالبا، وأحيانا يحل محل المكتب مفردات ووحدات أخرى لا مجال للحديث عنها هنا.

وتميزت أسبلة القاهرة بحلياتها الزخرفية، سواء في الواجهات عامة والمداخل خاصة، أو في داخل حجرة التسبيل من الأرضيات والجدران والأسقف، ودخلة الشاذروان وقبلة الشاذروان - وذلك في الأسبلة التي تشتمل على هذا العنصر - والشبابيك من النقوش الكتابية والزخرفية، كالأشرطة الكتابية والرنوك (الدروع والخراطيش)، والجفوت والكرندازات، والدوائر والجامات الزخرفية والزخارف النباتية والهندسية المنفذة على كافة المواد الحجرية والرخامية والخشبية، فضلا عن الخزف (البلاطات الخزفية أو الزليج في الغرب الإسلامي). ولا ننسى السقايات المغربية بشخصيتها المستقلة وطابعها المعماري والزخرفي المتميز.

ومن بين الآيات القرآنية الكريمة التي نقشت على الأسبلة «عينا فيها تسمى سلسبيلا»، «يسقون من رحيق مختوم ختامه مسك وفي ذلك فليتنافس المتنافسون»، «إن الأبرار يشربون من كأس كان مزاجها كافورا عينا يشرب بها عباد الله يفجرونها تفجيرا»، «وسقاهم ربهم شرابا طهورا».

ومن بين الأشعار:

يا وارد الماء الزلال الصافي
اشرب هنيئا صحة وعوافي

ومن التراث الغنائي: عطشان ياصبايا دلوني على السبيل

وهكذا كانت الأسبلة من بين العمائر أو المنشآت التي قامت بدور بارز في تحقيق الرعاية الاجتماعية في الحضارة الإسلامية، ذلك الدور الذي يعبر عن روح الإسلام وقيمه ومثله، والتي لولا نظام الوقف لما نجحت في تحقيق ذلك الدور واستمرار المنفعة ودوامها، وهو الأمر الذي نتمنى أن يعود وينتشر من جديد.

> "نهضت العمائر والمنشآت الخيرية، ومنها الأسبلة، بدور بارز وجليل الشأن في خدمة المجتمعات الإسلامية خلال العصور المتعاقبة حتى أوائل القرن العشرين"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استمر بناؤه ست سنوات

مسجد السلطان قابوس منارة دينية وعبقرية معمارية

آمنة بنت محمد - عُمان

في عام ١٩٩٢ أصدر السلطان قابوس بن سعيد تعليماته بإنشاء أكبر جامع في عُمان لا يقتصر على توفير مكان للصلاة والتعبد فحسب، بل ليكون مركزا للتفاعل مع روح الإسلام دينا وعلما مع نتاج تاريخه الأدبي والثقافي.

شُرع في بناء عمارة الجامع في عام ١٩٩٥، حتى أنجزت عمارته في عام ٢٠٠١؛ ليصبح أحد معالم عُمان الدينية والمعمارية.

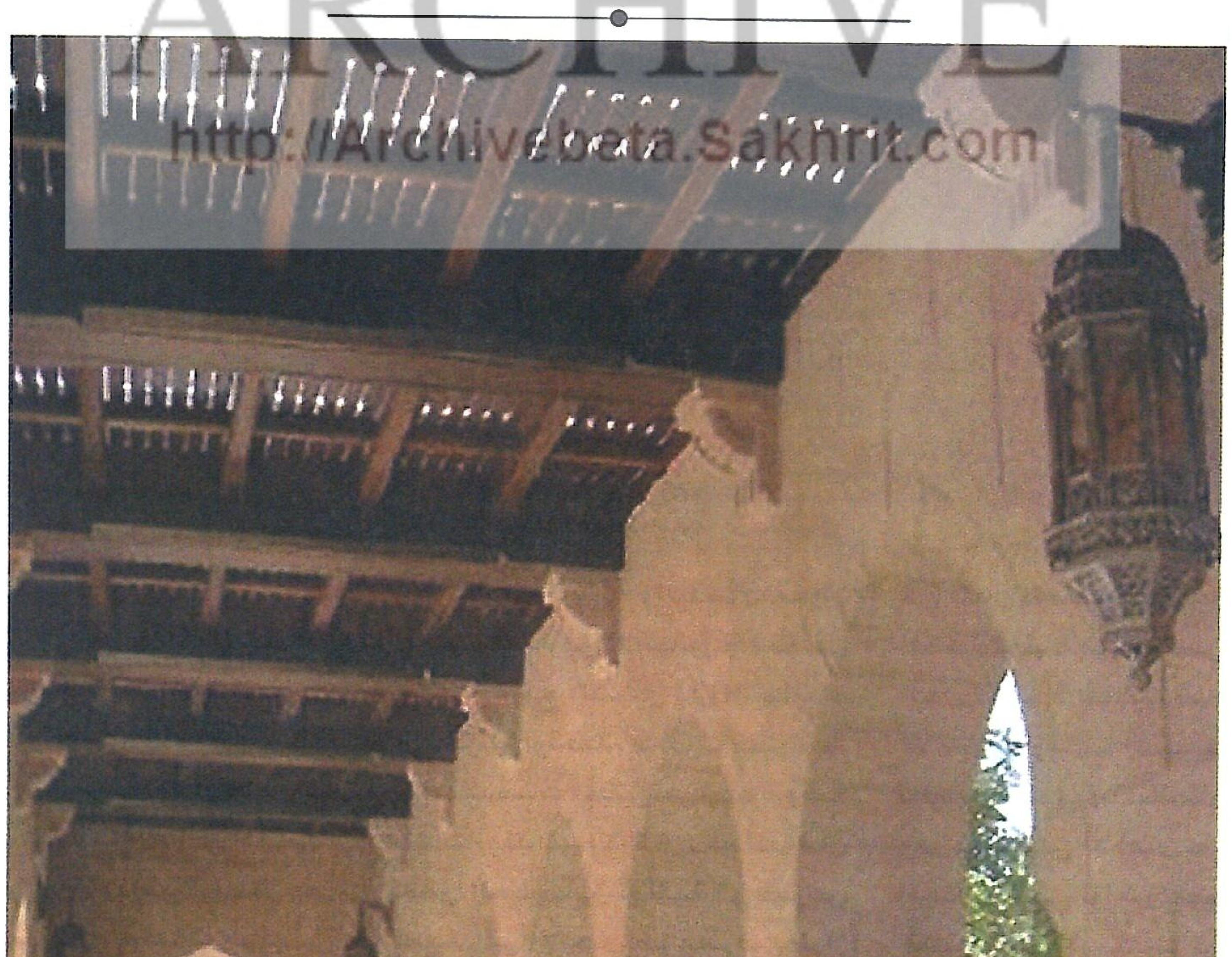
القبة الذهبية والأقواس وإطلالة في المساء

اختير موقع المسجد ليكون رابطا بين السيب وقلب العاصمة مسقط، بحيث يسهل الوصول إليه من ضواحي المدينة الممتدة ومركزها، ويحتل الموقع مسافة ألف متر على طول شارع السلطان قابوس، ويعمق ٨٨٥ مترا من الشمال إلى الجنوب. وقد جرى تطوير وبناء مساحة إجمالية - بما فيها الشوارع والتشجير- قدرت بأربعة ملايين و١٦٠ ألف متر مربع، وقد شيد مجمع الجامع على أرضية متسعة ومرتفعة عن سطح الموقع بمقدار ١,٨ متر.

أما مساحة أرضية المجمع فتغطي ما يقرب من أربعين ألف متر مربع، ويقع المدخل الرئيسي للجامع عبر طريق الممر الجنوبي الخاص بالموقع، حيث تبرز الواجهة الجنوبية للمجمع بتجردها الحجري المعبر من دون أن توحي أو تلوح بفضاءات الداخل وتقاسيم الأمكنة، وتؤدي ثلاثة معابر من منطقة الوصول إلى أرضية المجمع عبر ثلاثة مداخل يلي كل منها صحنه الخاص والمرتبط بدوره بسلسلة عقود الرواق الجنوبي.

ويقع المدخل المركزي وصحنه على المحور الأفقي للمخطط، منتهيا بالمئذنة، التي تقف شامخة وسط الرواق الشمالي على ارتفاع ٩١,٣ متر أو ٣٠٠ قدم، وتجمع ثلاث أقواس منفصلة في تشكيل إيقاع الوصول من خلال أفق المشهد المعماري. وإلى الشرق والغرب من المدخل الرئيسي يقع المدخلان الثانويان وهما يؤديان إلى الصحن الخارجي الرحب للمجمع والمحيط بمباني الصلاة، ويمتد الصحن على مساحة ٢٤,٤٠٠ متر مربع منحصرا بين الأروقة الشمالية والجنوبية ويبقى منفتحا غربا حول جدار القبلة شرقا على مدى الحديقة.

ومن جانب آخر نجد أن المصلى الرئيسي صمم ليضم ٦٥٠٠ مصل، بينما تبلغ سعة مصلى النساء ٧٥٠ مصلية مع امكان احتواء الصحن الخارجي لثمانية آلاف مصل، وبالإضافة إلى الصحن والأروقة فإن السعة الإجمالية للمجمع تصل إلى عشرين ألف مصل ومصلية.


الفوانيس والأسقف الخشبية تجمّل الرواق

تبدو الأروقة بمنزلة سور أمين حول عمارة الجامع، إلا أنها تختتم بالمآذن الأربع التي ترسم حدود الموقع بارتفاعها إلى ٤٥ مترا، والمؤدية بدورها إلى الحدائق والمدرجات من جهة الغرب والشرق، مما يضفي طابع الانفتاح المعماري لفضاء المجمع وارتباطه بالنسيج المديني المحيط به بصريا.

وتجتمع المآذن الخمس في الجامع لترمز إلى أركان الإسلام الخمسة، تشرف المئذنة الرئيسية وقبة المصلى بارتفاع كل منهما كعنصرين أساسيين ضمن بيئة الجامع، وتتخلل الجدران البيضاء المهيبة مجموعة من الأقواس والكوات المفتوحة والصماء مع دعامات تستهل واجهة المصلى الرئيسي، وهذه الدعامات لها وظيفة انشائية، فضلا عن أنها ملاقف للهواء، وللقبة غشاء مخرم متشابك منمقة خطوطه بشعرية ذهبية. وتنجلي من خلال شفافية هيكل القبة الخارجية المكسوة بقشرة من أحجار الفسيفساء الذهبية بأكملها، بالإضافة إلى ذلك تتوج جدران المصلى الرئيسي شرفات يتأصل طرازها في عمارة القلاع العُمانية خصوصا ومسننات الشرفات في العمارة الإسلامية عموما.

تملأ الزخارف الإسلامية الهندسية أطر أقواس الأروقة والمتوجة بطنف (حزام أو فرز) من السور القرآنية عند العقود، وطبيعة التشكيل الفني هذه تنتشر إلى جميع أقواس المداخل الرئيسية حيث تتكاثف الآيات القرآنية، التي جرى انتقاؤها نسبة إلى موقع المكان والزخارف، بحسب أهمية عناصر العمارة ومكانتها من حرم الجامع.

أسماء الله الحسنى تحتل موقعها بين أقواس واجهات الأروقة، وجميعها محفورة بالخط الديواني، وبالنسبة إلى قاعدة المئذنة الرئيسية وخاصة الواجهة فإنها تحتوي على نص التكبير والدعوة إلى الصلاة، فيما حفر اسم الجامع على واجهتها الشمالية عند المدخل، بالإضافة إلى الآيات القرآنية الكريمة التي تملأ الأقواس في كل من الجهتين الشمالية والجنوبية، وكتبت على الأوجه الثمانية لجميع المآذن التسابيح مع أسماء الله الحسنى بخط الثلث.

ورصفت أرضية المجمع برمتها ببلاط الرخام بترتيب ونمط هندسي متناسق، ابتداء من ممرات العبور الجنوبية والأروقة حتى مدرجات الحدائق، ولقد صممت قطع بلاط الصحن الخارجي والداخلي الرخامي بمقياس وحدة سجادة الصلاة. وقد وضعت هندسة الجنائن في خدمة حديقة صممت شرق المجمع مع امتداد التشجير إلى جنوب الموقع، بما يقترن بمبدأ تصميم الحديقة الإسلامية، وفي نهاية الحديقة بنيت مقصورة بصحن وأروقة وإيوان في وسطها بركة (فسقية) رخامية بمجرى مياه فلج يربط المقصورة مع وسط الحديقة.

بالنسبة إلى العمارة من الداخل نجد أن الجدران يكسوها من الداخل رخام (البيانكوبي الأبيض والبارديليو) الرمادي الغامق، وتتألف الجدران من خانات مؤطرة في أقواس صماء تشكل كل منها جدارية من خزف القيشاني (الكاشي الإيراني) مشغولة بزخارف مورقة (نباتية) بنمط هندسي، وتشكل الخانات مجموعة من التصاميم التي يغلب عليها أسلوب الفن الصفوي. القاعة مصممة بمخطط مفتوح ذي أربعة أعمدة رئيسية حاملة لهيكل القبة الداخلي، وتمتد بمحاذاة كل من الجدار الشمالي والجنوبي بائكة (رواق) تنفتح على قاعة المصلى بأقواس لها أزرار متعاقبة من الرخام الأبيض والرمادي، ولقد صمم المحراب بإطار مرتفع يضم كوتين بتقاسيم متراجعة في عمق الجدار بمقرنصات وعقود، ويترادف تكوير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكوة الداخلية مع نتوء هيكل المحراب خارج واجهة جدار القبلة.

المحراب به رسوم وزخارف إسلامية من نوع الخزف القيشاني. ويحيط بإطار المحراب خط من الآيات القرآنية الكريمة، وثية خزفية ناتئة على شكل حبل مفتول مصنوع من الخزف المطلي بالذهب، وتعتلي فتحات الجدران الجانبية شبابيك الزجاج الملون بزخارف مكملة في تصميمها لطبيعة ونمط زخارف الجدران.

بالنسبة إلى القبة فهي مجمعة بمقرنصات تشكل مثلثات كروية هندسية ضمن هيكل من الأضلاع والأعمدة الرخامية الخالصة المتقاطعة بأقواس مدببة، ومرصعة في جميع عناصرها بألواح من القيشاني تأخذ الأضلاع الرخامية المقوسة والمعقودة هيكل القبة الكروي والمرافق بنظام إنشائي خفي من الحديد والحامل للقبة الداخلية عبر ربطها بالقبة الخارجية، وقد جرى تصميم الخزف وصناعته من قبل حرفيين تقليديين في أصفهان وطهران، وبعد ذلك قام هؤلاء الحرفيون بجمع الألواح الجدارية والعناصر الهندسية المختلفة بأشكالها الغنية وقياساتها الفريدة - أحيانا - في ورش خاصة في مسقط وداخل الجامع. أما المنبر فهو مبني في جدار القبلة من الرخام المنقوش، وموقعه في مكان الخانة الجدارية المتاخمة للمحراب على يمينه.

تعتبر السجادة أحد مقومات التصميم الداخلي، وهي من نوع السجاد العجمي الذي يفرش بلاط المصلى بقطعة واحدة تبلغ أبعادها أكثر من ٦٠ إلى ٧٠ مترا وتغطي مساحة ٤٢٦٣ مترا مربعا، والسجادة مؤلفة من ١٧٠٠ عقدة، وتزن ٢١ طنا. وتعود رقة نسيجها الرفيع وتعقيده إلى جودة عقدتها التي تصل إلى ٤٠ عقدة في كل ٦,٥ سنتيمتر، واستغرقت صناعة وإنتاج السجادة مدة أربع سنوات، منها ١٥ شهرا لإعداد التصاميم والخيوط والصباغة وإقامة ورش الحياكة الخاصة بها، أما عملية الحياكة فبلغت مدتها ٢٨ شهرا متواصلة تبعتها فترة خمسة أشهر في الانهاء والقطع والغسيل التقليدي، وأما عدد القطع المؤلفة للسجادة فيبلغ ٥٧ زائد السجادة الخاصة بالمحراب والمتصلة بها.

والجدير بالذكر ان حياكة السجادة تمت في نيسابور على يد ٦٠٠ امرأة محترفة تحت اشراف خبراء في تصميم ونسج السجاد، ويتألف النسيج من الصوف الرفيع الجودة، بينما مدت الخيوط الطويلة (السداة) والعرضية (اللحمة) من غزل القطن، وقد غزلت خيوط السداة، وهي مبللة، زيادة في متانة حبك النسيج وقوة تحمله.

وقُسِمت حواشي السجادة لترافق التقسيمات المعمارية للمخطط داخل الأروقة وحول الأعمدة المركزية والجانبية، أما باقي حقل السجادة فقد رسم بمجموعة غنية من الزخارف المورقة المتأثرة بأسلوب الفن الصفوي، وتضم كل زهرة مرسومة في تركيبها ونسيجها العديد من الأزهار مضفية قيمة نادرة وفريدة على التصميم، ولقد جمعت هذه السجادة في تأليفها ونوعية تصميمها تبريز وكاشان وأصفهان الأصلية، واستخدم في نسيجها ٢٨ لونا بدرجات متنوعة جرى صناعة غالبيتها من الأصباغ النباتية والطبيعية.

صُمِم مصلى النساء بنمط متآلف ومنسجم مع التصميم المعماري للصحن الداخلي المجاور ومع عمارة الجامع، وجرى إنشاء الجدران بحجارة «البانسيبرابور» الوردية، التي تميل إلى اللون القرنفلي، وصقلت خصيصا في الموقع، وقد رصعت بخانات زخرفية مطعمة بالرخام المتعدد الألوان، واستخدم نمط محدود من تشكيل الزخارف الهندسية المحفورة بعناصره المفردة والمتكررة لكسر رتابة سطح الحجارة اللامعة، وخلق حلية من النتوءات النافرة. ويلتف شريط منحوت من الآيات القرآنية بخط الثلث أعلى الجدران عند تلاقيها بالسقف، وألواح السقف الخشبية تمتد، كرديفتها في المصلى الرئيسي، بطراز ينبثق من تطوير السقوف العُمانية الأصلية والمرسومة بنقوش ناتئة ومتراجعة. ولقد انعكس تصميم وألوان السقف في السجادة بأرضية قوامها اللون البرتقالي المصدأ الداكن (الطيني المحمر). تعتلي أبواب المصلى عند المشربيات ألواح الزجاج الملونة بتقاسيم مماثلة في نمطها لباقي الزخارف والنقوش، ولقد صممت ثريات مصلى النساء التسع على طراز عثماني، وهي مصنوعة من الكريستال التركي، أما الصحن الداخلي فإن فضاءه يتميز بجاذبية وقوة إيقاع لون الحجر الأبيض الشاحب في تأليف الجدران الحاوية للمكان، وحجارة الفسيفساء التي تبطن قناطر عقود الأروقة تدخل اللون الهادئ والوحيد على تجريدية زخرفة المكان، وتحل الشمسيات الحجرية المخرمة على الجدران الخارجية مع الأقواس الصماء متوجة بزخم شريط خط الآيات القرآنية أعلى جدران الصحن الداخلي المفتوح على السماء، مطلقة روح التألق المعماري الهادئة على المكان. ومما لا شك فيه أن نسبة أبعاد الصحن وتناسبها هي التي تعضد ظاهرة السكوت المركزة فيه، ولقد صممت مظلة متحركة لتمتد عبر الصحن حين تدعو الضرورة لتوفير الظل داخل الفضاء المكشوف.

تألق الثريات ودقة الزخارف الإسلامية على الأسقف والجدران

نظام التصميم الداخلي للمكتبة وقاعة المحاضرات والندوات ينبثق من الطراز المعماري للمجمع، ثم استيحاء أشكال العمارة في العناصر الزخرفية والهندسية المستخدمة في تصميم الجدران والسقوف والشمسيات المغشاة بالزجاج الملون ومنها أسلوب الزخارف الجصية التقليدية المحفورة في خانات سقف قاعة المحاضرات، وكان الميل إلى تركيز الزخارف الهندسية في المكتبة والنباتية أو المورقة في قاعة المحاضرات. وصنعت الأبواب والسواتر المتحركة من خشب شجرة القيقب الصلد، المغلف بقشرة زينية من عقد الأشجار، ويضفي لون الخشب المائل إلى العسلي تأثيرا دمثا على نصاعة الجدران البيضاء.

صممت مجموعة من الثريات (عددها ٣٥ ثرية) خصيصا للمصلى الرئيسي، مصنوعة من كريستال سوارفسكي ومعادن مطلية بالذهب. وتتدلى هذه حول قاعة المصلى من سقف الأروقة وعند جدار القبلة والمدخل الشرقي. وتتدلى الثريا المركزية من قمة طاسة القبة بقوام يبلغ طوله ١٤ مترا وقطر ٨ أمتار، وهي تشمل ١١٢٢ مصباحا، وتزن بهيكل فولاذها الصامد ٨ أطنان.

تضم الأروقة الشمالية والجنوبية مجموعة من القاعات إجمالي عددها ١٣، صممت كل قاعة بكوات تحمل طرازا معماريا فنيا خاصا يعود إلى حقبة تراثية مميزة، وانتقاء الأعمال الفنية جاء من الفنون العربية المحلية والإسلامية، ومن حضارات ما قبل الإسلام، لتمثل نماذج تطور وتعدد أشكال الزخارف المعمارية وثقافتها التي انتشرت بأنماط غنية من الأندلس إلى الصين. الرواق الشمالي يحتوي (من الغرب إلى الشرق على التوالي) على قاعة لفنون سلطنة عُمان والجزيرة، تتبعها قاعة الفن العثماني ثم فن عمارة المماليك في سوريا ومصر، يليها قاعة فن الزليج المغربي، ثم فنون بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة، وأخيرا الفن البيزنطي الذي انتشر في عصور الإسلام الأولى.

قاعات الرواق الجنوبي تبدأ (من ناحية الغرب إلى الشرق على التوالي) بفن بلاد الحجاز، ثم الفن الإسلامي الهندي يتبعه قاعة الفن التيموري في آسيا الوسطى، ثم الفن الإيراني الصفوي والفن الإسلامي المعاصر وأخيرا نموذج من أعمال إسلامية فنية حديثة، وصُنعت زخارف الكوات المختلفة وتصاميمها من مواد خالصة من الرخام الملون والرخام الهندي الأبيض المطعم بالأحجار الكريمة ومن الفسيفساء والخزف بأنواعه: الزليج والقاشاني المزجج وقطع الخزف الحديثة والمصقولة، كل بحسب أصول حرفته أو تقاليد صنعته، حيث مصدره ومنشأه أن جميع المواد الخالصة المستخدمة والحرف التي اجتمعت في تكوين عمارة الجامع جاءت بعد أبحاث ودراسات في مواقع مصادرها المتعددة، وجاءت التصاميم الحديثة والعالمية مع التطوير والإبداع أو التعديل في تفاصيل وفنون عمارة هذا الجامع، وانجزت معايير تقنية في أساليب الإنشاء والبناء والزخرفة من أجل تحقيق النوعية الفنية والبنية المتينة المرغوبة لتواصل عمارتها عبر العصور. انبثق من تطوير مشروع الجامع الكبير بفعالياته الثقافية ومهامه الدينية والروحية معهد للعلوم الإسلامية... وقد أنشئ المعهد في مبنى مستقل بمرافقه التعليمية الخاصة.

وتأكيدا لدور المسجد وأهميته الثقافية والعلمية أنشئت فيه مكتبة تتكون من ثلاثة أدوار، وتستوعب أكثر من عشرين ألف مجلد، كما زودت بأجهزة حاسب آلي ربطت بشبكة الانترنت.

كما توجد بالمكتبة قاعتان للمناقشة مزودتان بجهاز فيديو وتلفزيون يمكن استغلالهما لمناقشة شريط محاضرة أو ندوة، كما يمكن استغلالهما أيضا من قبل الطلبة في أثناء المذاكرة الجماعية ◆

المسجد من الخارج وقد ظهرت مآذنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

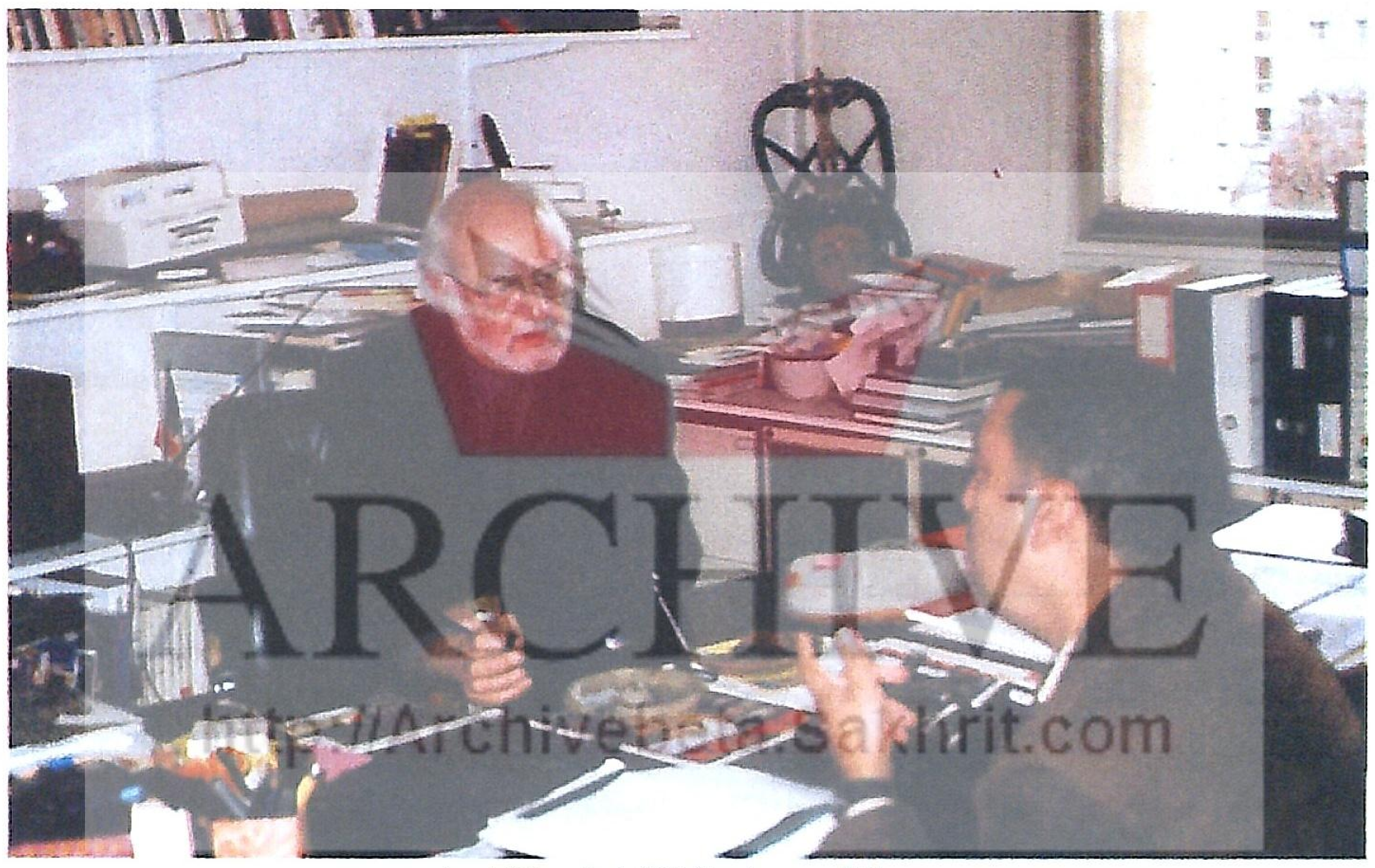
العدد الثامن والعشرون / أبريل / 2003

استطاعت «دار ثقافات العالم» في باريس أن تلعب دورا أساسيا في تعريف الجمهور الفرنسي والغربي بفنون الشعوب وثقافتها، ومن بينها فنون الثقافة العربية. ومن بين المنتوجات الثقافية المتعددة التي تقدمها الدار، تحتل تسجيلاتها الموسيقية أهمية خاصة، ومن بينها تسجيلات الموسيقى العربية مثل الموسيقى السعودية ووصلات الفرق السورية وفن الملحون المغربي وأناشيد اليمن وغيرها. بل إن الدار استطاعت أن تعرّف بموسيقى الإسلام في آسيا من خلال نماذج معينة هندية وباكستانية وغيرها. كل هذا يبرز الدور المهم الذي أصبحت تحتله دار ثقافات العالم بإدارة المفكر والكاتب المسرحي السوري شريف خزندار، الذي التقته «الفنون» في حوار حول الثقافة العربية وفنونها ورهاناتها أمام التحولات العالمية الحالية.

شريف خزندار مدير "دار ثقافات العالم" في باريس

الاختلاف الثقافي والفني أساس حوار الحضارات

باريس - د. سعيد الناجي


ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com
د. سعيد الناجي يحاور الخزندار في مكتبه بباريس

بداية نود معرفة كيف خرجت دار ثقافات العالم في باريس إلى الوجود؟

أسست دار ثقافات العالم سنة ١٩٨٢، ولا بد من أن نعود إلى أكثر من عشرين سنة إلى الوراء لنرى كيف كان الوضع الثقافي في فرنسا، ففي ذلك الزمن كانت الثقافة الفرنسية معروفة خارج فرنسا بفضل جهود الحكومة الفرنسية في التعريف بها، لكن لم يكن هناك استقبال للثقافات الأخرى في فرنسا، لم يكن هناك مركز أو مؤسسة لتقديم الثقافات الأخرى بصورة دائمة ومستمرة، فقررت وزارة الثقافة الفرنسية سنة ١٩٨٢، وكان جاك لانغ حينها وزيرا للثقافة وفرانسوا ميتران رئيسا للجمهورية، أن تنشئ دار ثقافات العالم حتى تكون مركزا لتقديم ثقافات العالم بشكل دائم والتعريف بها، وتقديمها إلى الجمهور الفرنسي في كل أوجهها من مسرح وموسيقى وفنون تشكيلية. وقد كلفت آنذاك بمهمة إنشاء هذا المركز. ومنذ ذلك التاريخ نحاول أن نتيح الفرصة للجمهور الفرنسي وللمسؤولين عن دور الثقافة في فرنسا أن يتعرفوا على أوجه فنون الثقافات الأخرى. وقد أعددنا كتابا حول المراكز الثقافية التي تقدم، بالتنسيق مع دار ثقافات العالم فنون وإبداعات الثقافات الأخرى بشكل متواصل في برامجها الثقافية، ويصل عددها إلى ٣٤٧ مركزا. وهذا يعني أن الاهتمام يتنامى بهذه الثقافات بفضل مجهودات دار ثقافات العالم.

ربما يطرح هذا سؤالا حول الدور الذي يمكن أن تلعبه الدار، فنحن نعلم أن الثقافة في فرنسا هي ورشة تشارك فيها كل المؤسسات العمومية، وكل القطاعات التابعة للدولة، فما خصوصيات دار ثقافات العالم؟

وقع تحول جذري في التعامل مع الثقافات في فرنسا منذ عشرين سنة كما أشرت إلى ذلك. ولكن التحول الذي يقع الآن، والذي بدأنا فيه منذ ثلاث سنوات، يكمن في أننا غيرنا طريقة تقديم أشكال الثقافات المختلفة وفنونها إلى الجمهور الغربي، فقد كنا نقدمها بشكل مستمر ويومي، ولكننا حاليا، حددنا وقت تقديم العروض المسرحية والموسيقية في مهرجان واحد خلال السنة وهو مهرجان «المتخيل» الذي يقام خلال ستة أسابيع. ومن خلال المهرجان نستضيف الفنانين والمبدعين ونقدم فقط الفرق المسرحية والموسيقية التي لم تزر فرنسا من قبل حتى نوسع في مجال التعريف بهذه الثقافات. وبدأنا بإنشاء مركز توثيق لعملنا، وذلك بالاتصال مع جميع مراكز الثقافات بالعالم، حيث سيفتتح خلال هذا العام، وسيكون مركز بحث للجامعات والباحثين والطلبة، يوفر لهم مادة توثيقية مهمة من أسطوانات وعروض مصورة وفرجات موثقة، ونضيف إلى ذلك إصداراتنا الموسيقية INEDIT التي نقدم فيها الموسيقى العريقة والأصيلة للشعوب المختلفة، فضلا عن المجلة التي ننشرها في عددين كل سنة، وهي تهتم بمشاكل الثقافة. وهناك جانب آخر يتعلق باستضافة مسؤولين ثقافيين من العالم، وإطلاعهم على التجربة الفرنسية في الإدارة الثقافية، وتعريفهم بالمسؤولين الثقافيين بفرنسا حتى يتوسع مجال التبادل.

اسمح لي أن أعود إلى مهرجان «المتخيل»، فالعادة جرت بتنظيم مهرجانات لكل فن من الفنون على حدة. وبالنظر إلى برنامج المهرجان نجده يضم عروضا موسيقية ومسرحية وفرجوية، بل يضم عروضا طقوسية ودينية، فما معنى هذا التنوع في المهرجان؟

نحن نعتقد أنه بالنسبة إلى ثقافات العالم لا يمكن تقسيمها إلى موسيقى ومسرح ورقص وغيرها، فإذا اطلعنا على هذه العروض المشهدية في العالم، فسنجدها تضم الموسيقى والمسرح وغيرهما في الآن نفسه، وهي بذلك تنأى عن التقسيم بين الفنون الذي استحدث في أوروبا خلال القرن التاسع عشر تحديدا، حين وزعت الثقافة حسب مبدأ الثروة. وقد كان هذا التقسيم ينطبق على الثقافة الأوروبية، ومن الصعب تطبيقه على بقية ثقافات العالم. فإذا أخذت أي عرض من أي بلد خارج الغرب فستجد من الصعب التفريق بين المسرح والموسيقى، بقدر ما ستجد عروضا مشهدية عبارة عن مزيج من الفنون.

ومع ذلك نلاحظ أن دار ثقافات العالم في باريس تهتم أكثر بالموسيقى فلماذا؟

يمكن قول هذا، على رغم أننا نحاول إحداث توازن. ولكن الموسيقى في الثقافات الأخرى موجودة أكثر من الفنون الأخرى. ومن جهة أخرى لاحظنا أن هناك نقصا في معرفة الأنواع الموسيقية. فإذا أخذنا مثال «القوالين» في باكستان، لاحظنا أنه لما عرفنا بهذا الفن. ركز المسؤولون عن المسارح والقاعات على فنان أو فنانين من هذا الفن، مع أن أنواع القوالين في باكستان تتجاوز السبعمائة نوع، لكل فرقة خصوصياتها، ولهذا نحن نجتهد في أن نعرف الجمهور بأنه لا يمكن أن نختصر الفن في نوع واحد فقط. فموسيقى الآلة في المغرب - مثلا - لا تنحصر في نوع واحد، فهناك الطرب الأندلسي والغرناطي والملحون وغير ذلك. لهذا نحاول في دار ثقافات العالم أن نقدم باستمرار الأنواع المختلفة لهذه الموسيقى.

هناك مجال تهتم به دار ثقافات العالم هو مجال ما يمكن تسميته بالإثنوفرجة أو الفرجات الإثنوغرافية Ethnoscénologie،

"
أنشأت فرنسا الدار عام ١٩٨٢ لتُعرف مواطنيها بالثقافات والفنون الأخرى
"
العولمة تعاملت مع الثقافة باعتبارها سلعة تباع في الأسواق
"

هل تستطيع توضيح هذا المفهوم؟

لاحظت خلال السنوات الأخيرة أن البحوث حول العروض المشهدية في العالم تأخذ، كأساس للدراسة، الدراسات والنظريات الغربية للمسرح. ولاحظت أن بعض الأطروحات حول العروض المشهدية اليابانية والهندية تعتمد على مفاهيم جمالية خاصة بالمسرح الغربي (الركح، التلقي، الديكور...). وقد حاولنا مع بعض الباحثين في جامعات تهتم بهذه الفنون مثل جامعة سان دوني وجامعة نانتير، أن نركز في البحوث حول العروض المشهدية الخاصة ببلد ما انطلاقا من البيئة الثقافية التي تنتجه. يقوم هذا التوجه على اعتبار أن المسرح الغربي هو شكل خاص أنتجته الثقافة الغربية على رغم أنه موجود في أغلب أنحاء العالم الآن بمواصفاته المعروفة. ولكن المجتمعات والثقافات أنتجت عروضا مشهدية خاصة بها وغير تابعة للشكل الغربي للمسرح، ومن اللازم دراستها انطلاقا من البيئة التي أنتجتها. ففي اليابان يوجد مسرح غربي، وإلى جانبه هناك فن النو أو الكاتاكالي في اليابان، وهذه فنون غير مسرحية، إنها فنون ذات شكل خاص لا يمكن أن نقول إنها مسرح أو أوبرا أو غيرهما. وفي تقديري، إن الكلام عن المسرح ينطبق على شكل خاص هو المسرح الغربي، وإذا تكلمنا على نوع آخر مثل «سلطان الطلبة» في المغرب، فهو ليس مسرحا وإنما هو شكل خاص لا يقلد النموذج الغربي.

تعيدني هذه الفكرة إلى إحدى مقالاتك حول المسرح العربي، أشرت فيها إلى أن المسرح العربي بعد أكثر من قرن من الوجود، لا يزال يبحث عن هويته العربية، ولا يزال المسرحيون العرب يبحثون عن ملامح مسرح عربي؟

إن المسرح فن مستورد من الثقافة الغربية، ونحن نعلم تجربة مارون النقاش في أواسط القرن التاسع عشر الذي أدخل المسرح إلى العالم العربي. ومنذ أكثر من قرن ونصف، يحاول المسرحيون والمخرجون العرب أن يمنحوا لهذا الشكل المستورد مضمونا عربيا. وقد تطور هذا البحث، وخلال ذلك طرحت قضايا ومشاكل مثل مشكل اللغة مثلا، بأي لغة سنقدم المسرح، بالفصحى أم بالعامية؟ ومثل الفضاء المسرحي، بمعنى هل سنقدم مسرحنا في فضاء بمواصفات غربية أم سنبحث عن مكان مسرحي جديد؟ وإلى الآن، أعتقد أنه من المستحيل القول إن شكل المسرح العربي تميز عن شكل المسرح الغربي. نلاحظ أن كل المحاولات التي تحققت، اتخذت شكلا عربيا خاصا ومتميزا، لأن كل بلد له خصوصياته الثقافية، قد ابتعدت أكثر عن الشكل الغربي. هكذا صارت محاولات مسرحية تبتعد عن الشكل الغربي مثل محاولة الطيب الصديقي الذي عاد خلال الستينيات إلى الحلقة، وقد كانت تجربة مهمة، وكذلك في لبنان كما نجد مع تجربة روجيه عساف. ولكن في النهاية نلاحظ أن المخرجين العرب يعودون إلى النموذج الغربي وخصوصا الآن. وهذا أمر مقبول لا يقلل من مقدرة المخرجين وعملهم وخصوصا بين الشباب. وأعتقد أنه من الأفضل أن نقول بأنهم يمارسون المسرح، من دون تصنيفه باعتباره مسرحا عربيا أو إيطاليا أو فرنسيا.

عرض فولكلوري عربي قدمته الدار في مهرجان «المتخيل»

ألا يمكن أن نعتبر أن من أسباب هذه العودة إلى الشكل الغربي العلاقة المتوترة بين المسرح العربي والمسرح الغربي التي أشرت إليها، وأنها عودة تشكل نتيجة طبيعية لفشل كل المحاولات التي ادعت الانفصال عن المسرح الغربي وتأسيس مسرح بمواصفات عربية؟

أوافق على هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى أعتبر أن العالم العربي عرف تطورا مجتمعيا ملحوظا، وقد بدأت المجتمعات العربية تحتذي النموذج الغربي في ميادين مختلفة. والمسرح يتبع هذا التطور المجتمعي، ومن هنا فإن الرجوع إلى الشكل الغربي قد يعني أن المجتمع قد صار أقرب إلى النموذج الغربي.

لكن ألا يعني هذا نوعا من الانغلاق في مجال البحث في الأشكال الفرجوية والدرامية المتعددة في العالم العربي؟

هناك انغلاق طبعا، ولكني ألاحظ أن الاهتمام يتنامى بالعروض المشهدية وبالموسيقى التقليدية، وخصوصا في التلفزيون الذي لم يعد يقصر اهتمامه على الفنون الغربية كما في السابق. وفي المغرب، هناك اهتمام متزايد بفنون «عيساوة وكناوة وحمادشة»، وهي أنواع موسيقية طقوسية تمزج الموسيقى بالرقص والجذبة، وتنتشر خصوصا خلال الاحتفالات الدينية بالمغرب. وهذا لم يكن ملحوظا من قبل، بل إنها لم تكن تدخل في إطار الفن حسب اعتبارات خاصة في زمن سابق.

ألا يمكن اعتبار هذا التطور داخلا في إطار جدل وقع بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، وأنه يعبر عن مضمون ديموقراطي بدأ يسود الثقافات بشكل عام؟

طبعا، لأن الثقافة العالمة يجب أن تقترب من الثقافة الشعبية، لأن الأخيرة تنبع من المجتمع الذي يمتلك تعبيرات ثقافية خاصة، ولا يمكن أن نفرض عليه تعبيرات أخرى. فموسيقى «كناوة» مثلا تقدم الآن بطريقة غير تلك التي كانت تقدم بها قبل عشر سنوات، مما يعني أنها موسيقى تطورت مع تطور المجتمع، وهذا ينسحب على الفنون التقليدية التي ليست جامدة. ولهذا ينبغي أن نأخذ الفنون في تطوراتها، من دون أن نفرض عليها تطوراتها، أو نفرض عليها تطورا غير طبيعي أو نفرض عليها أساليب أخرى، وحينها نستطيع أن نتوصل إلى التعبيرات الثقافية الخاصة بالمجتمع.

وعلى رغم ذلك هناك موضوع يشغل الناس كثيرا الآن وهو موضوع العولمة، التي تفهم في بعدها الاقتصادي و لها تداعيات عميقة على الثقافة والفنون. ولعل السؤال الملح الآن يتعلق بوضعية المسرح والفرجة الآن أمام هيمنة الصورة وهيمنة الغرب على الإعلام وقنوات التواصل؟

بداية، للعولمة ميزاتها وسلبياتها. ومن سيئاتها، كما تفضلت بالقول، أنها نموذج اقتصادي غربي بدأ يهيمن على العالم كله، إنها نموذج يتعامل مع الثقافة كأنها سلعة تباع في السوق، مع أن للثقافة خصوصياتها، وهي ليست سلعة على الإطلاق. ومن هذا المبدأ الذي يقضي بضرورة بقاء الثقافة خارج العولمة، يمكن لهذه الأخيرة أن تساعد الثقافة على الانتشار، وعلى احترام الخصوصيات الثقافية لكل بلد ولكل شعب من الشعوب. أما إذا صارت الثقافة سلعة، فستنتهي إلى الخضوع للنموذج الغربي الوحيد الذي يوزع عبر التلفزيون ووسائل الإعلام، وبشكل خاص النموذج الأمريكي. فإذا أخذنا مثلا الموسيقى فسنجد ما يسمى بموسيقى العالم world music، وهو نوع على الإيقاع والنمط أنفسهما (أي وزنين فقط) وفيها نكهة من موسيقى عربية وأخرى أفريقية وغيرهما ولكن على نمط واحد. وهذا خطير جدا لأنه يلغي أي حوار لأن الاختلاف هو أساس الحوار. من هنا، ينبغي الحفاظ على الهويات الثقافية لكي يحدث تبادل بين الثقافات، كما ينبغي في الوقت نفسه تجنب الانغلاق باسم الحفاظ على الهوية الثقافية والانفتاح على الآخرين.

في هذا السياق، وبالنظر إلى خبرتكم الثقافية وقربكم من مراكز صنع القرار الثقافي، أود أن أسألكم عن الصيغة الأنسب للاستفادة من العولمة لمصلحة الثقافة، خصوصا أن الموقف الفرنسي والأوروبي بصورة عامة يختلف جذريا عن الموقف الأمريكي بخصوص هذه النقطة؟

- ليس هناك وصفة جاهزة، ومن الأدوار الأساسية للمجتمعات أن تحافظ على هوياتها وعلى تعددها. لا ينبغي أن نفرض أساليب محددة على الإبداع، وعلى المبدعين بقدر ما يجب أن نفسح فيما يكفي من الحرية والاختلاف.

وما مشاريع شريف خزندار المبدع والكاتب المسرحي في هذا الإطار؟

حقيقة لا يترك لي العمل الآن فرصة للاشتغال في مشاريعي الخاصة، كل جهدي هو في نشر هذه الأفكار التي تقاسمت معك الآن. وأظن أن أهم شيء الآن هو أن نعرف الجمهور الفرنسي والجمهور الغربي عامة بالثقافات الأخرى، وأتمنى أن أستطيع استثمار السنوات القليلة المتبقية لكي أجعل الغرب يتعرف ليس فقط على ثقافته ولكن على الثقافات الأخرى، وقد لاحظت أن العولمة تثير الخوف لأن شعوب العالم، بسبب الضغط الاقتصادي والسياسي وأسباب أخرى، تعرفت على الغرب وعلى ثقافته بدل التعرف على الثقافات الأخرى، فإذا أخذنا مثلا البلدان العربية، فسنجد معرفة عميقة بالثقافة الغربية وبآدابها وفنونها ومسارحها وغير ذلك، ولكن ليس هناك معرفة بالثقافة الهندية مثلا أو بالثقافة اليابانية والكورية وغيرها، وفي الوقت نفسه الشيء ينطبق على هذه الثقافات التي تعرف الثقافة الغربية، ولكنها تجهل الثقافة العربية، وأعتقد أنه من المطلوب الآن أن نخلق حركة معرفة بين الشعوب وثقافاتها ◆

"نوفر للطلاب والباحثين مادة توثيقية عن الموسيقى والمسرح العربي"

"أهم مشاريعي الآن هو تعريف العالم الغربي بالفنون العربية"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من مصدر الجمال الرباني، ومن مشكاة الحُسن التي انطبعت صورتها على مرايا المخلوقات، استمد الفنان المسلم عناصر فنه ومفردات إبداعه فتعامل مع الطبيعة، ونقل موجوداتها إلى لوحته. لكنه لم يحرص على بطاقة الزخرفة بصورها الطبيعية، وإنما صوّر وجرّد وأضاف وأبدع؛ فأنتج فنا زخرفيا إنسانيا يخاطب العقل لا العاطفة. وإذا كان الدين الإسلامي الواحد قد وحّد بين الشعوب الإسلامية فانعكست على الفنون الإسلامية مظاهر التوحد، فإن تعدد الشعوب التي أنتجت هذا الفن قد أضفت عليه صفة التنوع. أي أنه فن الوحدة في عناصره الأساسية والتنوع في التفاصيل.

يجمع بين الروح والفكر

الفن الإسلامي وبناء الشخصية الإنسانية

معصوم محمد خلف - سوريا

تشكيل بالخط العربي فوق آنية من ذهب

يُعد الفن الإسلامي الفن الذي يصطبغ بروح الإسلام ويستلهم تعاليمه العظيمة في أروع صوره وأبهى تكويناته، تلك التي أبدعها فنانون دخلوا التاريخ من أوسع أبوابه.

ويمكن القول إن الفن الإسلامي حافل بكل الإمكانات والإبداعات التي تميزه عن غيره، وتجعل له طابعا خاصا تفرد له مكانا شامخا في مواجهة كل الفنون في كل البلاد وفي كل العصور.

وهو الفن الذي يحتل مكانا مرموقا بين فنون الحضارات الكبرى، إذ تميز بشخصية ذاتية تتواءم توأما فذا مع الفكر الإسلامي، وفي الوقت نفسه مع مقتضيات المكان في كل إقليم من الأقاليم التي ازدهرت فيها الفنون الإسلامية.

ولا شك في أن من أسباب عظمته أنه ثمرة من ثمار القوانين الكبرى التي حكمت هذا الوجود وكذلك فإن التعبير عن الفكر الإسلامي لم يتعارض مع تصور المسلمين للعالم الذي يحيط بهم. ومن هنا كانت شخصية هذا الفن متميزة عميقة الجذور، مرتبطة أشد الارتباط بالأرض التي نشأ فيها.

يمكن تعريف الفن الإسلامي بأنه ومضة التفاعل، في فطرة الإنسان بين الفكر والعاطفة، مع حادثة أو أحداث حين تدفع الموهبة هذه الومضة على أسلوب من أساليب التعبير مع سائر العناصرالفنية الخاصة بهذا الأسلوب أو ذاك، التي يهب منها العطاء الفني قدرا من الجمال الفني، ليشارك هذا الفن الأمة في تحقيق الأهداف الإيمانية وليسهم في عمارة الأرض وبناء حضارة إيمانية طاهرة وحياة إنسانية نظيفة خاضعا في ذلك كله لمنهاج الحق المتكامل، أي أنه فن غير تصويري طبقا للأمر الإلهي. ونظرا لأن الله تعالى هو المصور الأعظم، فإن كل تصوير تشبيهي وخصوصا كل نحت يعد كفرا لأنه غير جائز، إذ فيه منافسة غير مشروعة للخالق، وكل شيء في الزخرفة الإسلامية هو تركيب وتلاق. إذ يجتمع قصد الفنان مع الإدراك الحسي والمادة في تكامل وثيق، حيث يتضمن الفن الإسلامي إحساسا راقيا بالوحدة الجمالية.

تظهر إنسانية الفن الإسلامي بمسيرته الطويلة الممتدة مع الإنسان في الأرض، مسيرة وفية غنية، صادقة أمينة، فريدة في جولاتها وعطائها. إنها مسيرة تصاحب الإنسان مهما اختلفت أرضه وتبدل عصره، كما تتضح إنسانية هذا الفن العظيم حين يمثل هذا الفن نهجا ممتدا ملتزما، وإن هذا المنهج الممتد سمة أساسية في الفن الإسلامي، حين لا يظهر الفن ثوبا تكثر فيه «الرقاع» وحتى تظهر أصالته، فلا يبدو كالمتسول، الفقير التائه الذي يبحث هنا وهناك عما يثبت وجوده، إنه فن غني أصيل قديم رفد حياة الإنسان.

ومن هذا الالتزام الذي تنطلق منه إنسانية الفن الإسلامي تنطلق كذلك عالميته، إنه فن عظيم ينتسب إلى الدين الحق العظيم، إلى الإسلام، وينتسب كذلك إلى أمة عظيمة في تاريخ البشرية. إنها أمة الإسلام، فيمضي هذا الفن مع الإسلام ودعوته في الأرض والزمان. فلم يعد الفن الإسلامي ينحصر في العرب وحدهم، فقد ظهر عباقرة الفن الإسلامي في جميع البقاع التي بلغها الإسلام وظهرت المواهب الفذة في أرض العرب وفارس وتركيا والهند وأفغانستان وشمال أفريقيا والأندلس وأندونيسيا وماليزيا، وامتدت امتدادا عالميا في المكان والزمان، فإن عالمية هذا الفن مرتبطة بعالمية هذا الدين الممتدة جذورها في تاريخ البشرية، والممتدة غصونه وثماره وظلاله في حاضر البشرية ومستقبلها، فالدين كله لله، إنه الإسلام دين الأنبياء والمرسلين جميعا ختموا بمحمد صلى الله عليه وسلم، إنه الدين الحق الذي قامت عليه السموات والأرض وعلى الفطرة التي فطر الله الناس عليها.

والفن الإسلامي يتحدى من خلال وقفته أمام جميع الفنون الزائفة، فيظهر الاستمرارية المكانية للإسلام الذي وحد كيانه الحضاري منذ زمن بعيد. وإن أسس البناء الإسلامي تسمح للمسلم بأن يقيم علاقة وطيدة، وفي كثير من الأحيان علاقة نفسية وشخصية مع المكان الذي يقطن فيه. هذا الشيء غير حاصل في الفنون الغربية التي فقدت المقاييس الشخصية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والنفسية للمكان، حيث يقوم الفن الإسلامي باقتحام جميع موضوعات الحياة، ويعالج مشكلات الإنسان المختلفة. فهو لا يهرب ولا يتوارى ولا يتقوقع في دائرة ضيقة من الأفكار وأنها لأمانة كبرى في عنق الفنان المسلم في أن يجرّد قلمه وريشته لكشف الحجب عن الأفكار السليمة والمبادئ الخيرة، وأن يعري الأفكار المنحرفة والقيم الهجينة الشاذة وأن يضع بين يدي إنسان هذا العصر الممزق الذي أضلته التصورات السقيمة التي تغذيه بها الآداب الجاهلية، وما يضيء له الطريق ويهديه إلى سواء السبيل.

والفن الإسلامي لن تتحقق له الرحابة التي ينشدها، ولن يمضي في آفاق بعيدة عميقة تشبه عمق الإسلام وشموليته ورحابته، إلا إذا استطاع داعيته المسلم أن يمتلك مجموعة من الأساليب التي يتم بها تمييز الفنون عن بعضها وما يحمله الفن الإسلامي من مفاهيم سليمة نحو بناء الإنسان خلقيا وعمليا ونبراسا يضيء معالم الطريق المستقيم لكل الأجيال القادمة.

وقد ساهم الفنان المسلم في إطار فهمه الصحيح لعقيدته وشريعته الخالدة في ترقية الفن العالمي حيث جاء الفن الإسلامي مسايرا للقيم النبيلة وأصبح رافدا مهما من روافد الثقافة الفنية والأدبية وسيلة مهمة للتفاهم بين الشعوب المختلفة، كون الفن لغة عالمية استثمره الفنان المسلم في التعامل الوجداني مع الشعوب، فهي منظومة إلهية تؤمن للإنسان متطلباته الروحية وتضمن له سعادته ورقيه وعلى هذا الأساس تسير تلك الفنون باتجاه بناء صرح حضاري متكامل الأبعاد والأهداف، حيث يرفع الإنسان من حضيض المادة إلى عالم المثل والقيم في التعبير الجميل عن حقائق هذا الكون ويوقظ الضمائر بالمثل العليا، مما يجعل الإنسان يعيش في معني الإنسانية في عالم الإنسان، فهو الفن الذي يوجد في عالم واضح صريح، قائم على إفراد الله تعالى بالوحدانية، وإنكار قدرة الإنسان على أن يخلق عالما مماثلا، أو عالما أكثر جمالا، كما يخيّل للنزعة الوثنية التي تقوم على معارضة الطبيعة أو الخلق بالتقليد.

ويؤكد الباحثون أن الفن الإسلامي هو من أوسع الفنون انتشارا وأطولها عمرا، فلقد ولد في القرن الأول الهجري وامتد إلى القرن الثاني عشر، ولا تزال آثاره قائمة في مساحة واسعة من المعمورة. كما تناول القرآن الكريم هذا الفن، ليبعث في النفس البشرية أسمى آيات الفضيلة والخير والإحسان.

وهو الفن المتحرر من المادية الخالصة، الفن الذي يجمع بين الروح والفكر، بعيدا عن مفهوم الأوثان والتماثيل والأحجار.

كون الفن الإسلامي فنا ديناميكيا، فهو لا يعترف بالسكون ولا ينخدع بالظواهر الثابتة، إنه بشكل من الأشكال محاولة دائبة لمتابعة متغيرات الكون برؤية فنية، تلك المتغيرات التي هي تعبير عن إبداع الله تعالى وقدرته اللا نهائية، فإن ما يبدو لنا في الخارج ساكنا قد لا يكون في الحقيقة سوى لحظة توقف للمشاهدة - إذا صح التعبير - ثم تمضي التجليات التي تلف الظواهر والأشياء لكي تبدل وتغير في برنامج خلق إلهي لا يكف عن الحركة حتى يقوم الحساب.

وهنا نتذكر تعليق «روم لاندو» عن الفن الإسلامي بأنه فن صيرورة لا كينونة، فن تعبير عن إبداعية الله تعالى التي تصير قبالة الإنسان باستمرار... صحيح أنه ما من شيء إلا ويجب أن يكون أولا، ولكن هذا وحده لا يكفي، فإنه بالانقسام اللا نهائي لتجدد الخلق الإلهي تجتاز هذه الكائنات صيروراتها فتتغير وتتحسن، ويجيء الفن الذي عرفنا ارتباطه الصميمي بالرؤية العقيدية للكون كي يعبر عن هذه الصيرورة... عن هذه الحركة التي لاتقف عند حد «ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله» (سورة لقمان - الآية ٢٧).

كما أن الفن الإسلامي لم يتخذ شكلا واحدا في جميع العالم الإسلامي، وإنما ظهرت اختلافات تفصيلية في أساليبه بتأثير العوامل المحلية، مما أدى إلى ظهور مدارس متعددة في الفن الإسلامي كالمدرسة العراقية والمدرسة الإيرانية والمغولية والمدرسة الإيرانية الصفوية، التي أثرت في الفن الإسلامي وجعلته فنا عالميا لا إقليميا، حيث لا يزال منهلا عذبا لكل فناني العالم بل إن الفن العالمي عالة على الفن الإسلامي كما شهد بذلك الباحثون من دول الغرب والفضل ما شهدت به الأعداء.

وليس في أخلاقية الفن الإسلامي، ما يقيّد حركة الخطاط والفنان المسلم ولا ما يكبّل خياله ذلك أن آفاق الفن الإسلامي هي آفاق النفس البشرية، والإسلام لم يصادر موهبة الإبداع، وفي الوقت نفسه لم يترك لها الحبل على الغارب، لكنه وجهها توجيها حسنا لتكون في خدمة العقيدة.

إن الفن الإسلامي مع الوضوح وضد الغموض، فالإسلام هو دين عقيدة التوحيد ودين القيم الإنسانية الخالصة «فطرة الله التي فطر الناس عليها، لا تبديل لخلق الله، ذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون» (سورة الروم - الآية ٣٠)، وما دام الفن الإسلامي نسيج وحده، بانبثاقه عن عقيدة الإسلام وتعاشقه معها، فلن يكون إلا فنا أصيلا متميزا قد يأخذ عن الغير، ولكنه يعرف كيف يوظف هذا الأخذ، كيف يعيد تركيبه لكي يساير الرؤية التي تشبع بها حتى النخاع، ولكي يخدم صياغته الفنية ويغنيها بما يصب في نهاية الأمر في دائرة الشخصية المتميزة لهذا الفن ◆

«سورة قرآنية» آنية من الخزف الإسلامي في الجزائر

> أسهم الفنان المسلم في ترقية الفن العالمي، حيث جاء الفن الإسلامي مسايرا للقيم النبيلة، وأصبح أحد روافد الثقافة الفنية ووسيلة مهمة للتفاهم بين الشعوب المختلفة

لم يكن تعلّق الأتراك بالكتابة العربية بطريق المصادفة، بل كانت له جذور عميقة وعهود طويلة، فالأتراك الذين دخلوا الإسلام استخدموا الكتابة العربية، ومن ثم نسبوها إلى أنفسهم منذ القرن الحادي عشر ابتداء من الغزنويين والسلجوقيين، أي أنهم كتبوا بها مدة عشرة قرون كل آثارهم الدينية والأدبية والفنية وأعطوها قدرا كبيرا من الاهتمام أكبر بكثير من بقية الأمم الإسلامية.
فلا ينكر أحد حماسهم الكبير في كتابة القرآن الكريم بخط يليق ببلاغة البيان الإلهي، كما تجاورت الكتابة عندهم في جميع المشاهد المعمارية، حيث تشهد لهم اللوحات وأحجار المرمر وجدران المساجد التي كتبت بخط غاية في الإبداع. وهذا بالتالي يظهر لنا مدى العشق العميق للحرف العربي عند الأتراك.

لا توجد رابطة للخطاطين العرب

من المسؤول عن حماية التراث الإسلامي؟

عبداللطيف طاووس - سوريا

هناك مقولة في العالم الإسلامي تقول: «أُنزل القرآن في مكة والمدينة وتُلي وكُتِبَ في استنبول»، والمتمعن في هذه المقولة يدرك أن الخطاطين في تركيا أولوا اهتماما كبيرا بصنعة الخط العربي وأعطوه قدسية ومكانة عالية، لكونه خط القرآن الكريم من جهة ولكونه خطا فيه سمة فنية عالية قابلة للابتكار والإبداع من جهة أخرى. وهذا ما يجعلنا نقول قولة حق: «إن الخطاطين الأتراك كانت لهم اليد الطولى في ترسيخ ودعم هذا الفن، وإن الله حباهم بقابلية جميلة في فنون الكتابة».

من هنا ندرك أن الفنان المسلم في تركيا بذل قصارى جهده في الحفاظ على هذا الفن، الذي غدا فيما بعد إرثا يربط به ماضيه بحاضره.

كما أن الخطاطين الأتراك ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين رأوا في الخط العربي والفنون الإسلامية قدسية كبيرة توصلهم إلى محبة الله ورضوانه، فتغلغلت هذه الفنون في أرواحهم، بل أصبحت الهواء الذي يتنفسون من خلاله كي تستمر حياتهم، لذلك فهم بجدارة قدموا خدمات جليلة ومشرفة للعالم الإسلامي. كما أن حفاظهم على صنعتهم في الخط جعل منها مرآة لحياتهم الفكرية والاجتماعية، وهم يسعون الآن لإعادتها إلى موقعها التاريخي كي ترجع هذه الصنعة وظيفة ذات مكانة وطنية ودينية.

ما من شك في أن الخطاطين الأتراك لاقوا بعض الصعوبات في مطلع القرن العشرين، لا سيما أثناء حكم كمال أتاتورك الذي استبدل بالأحرف العربية الأحرف اللاتينية عام ١٩٢٨، لكنهم لم يستسلموا بل ازدادوا محبة وعشقا بهذه الفنون، ولم تطفئ أي ريح عاتية شعلة محبتهم، وكذلك لم يتأثر الخط كثيرا في الفن التركي على رغم كل هذه الصعوبات.

وما يثير الدهشة أن الخطاطين الأتراك كانوا، ولا يزالون، هم المصدر الحقيقي للخط في العالم الإسلامي بلا منازع. وهم يمنحون الإجازة في الخط العربي منذ عدة قرون. ومن المعروف لدى الأتراك أيضا أن المجاز في الخط تُعطى له الإجازة ضمن احتفال كبير ورائع يحضره نخبة من الأساتذة في الخط وحشد كبير من الطلاب، وكذلك بعض من رجال الدين وأهل العلم.

إن أي فن من الفنون لا يكون ذا مصداقية إلا إذا قابله تذوق وفهم وإيمان عميق... ومن ينظر إلى أولئك الخطاطين ير ذلك البريق النوراني الذي يشع من وجوههم، وليس في ذلك أي غرابة لأن الخطاط لا يكتب إلا الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، ولا ينمق إلا أروع المواعظ والعبر، ولا يسطر إلا الجميل من الأقوال المأثورة. فكيف لا تنعكس في نفسه كل هذه الأمور الروحية، وكيف لا يملأ قلبه العشق والإيمان اللذان من خلالهما سطر ملاحم الإبداع؟

من هنا ازداد تعلق الفنان المسلم في تركيا بفنه، فجعله جزءا كبيرا من تاريخه وحضارته.

لوحة للخطاط التركي عمر أفندي وصفى المؤرخة عام ١٣٣٥

قد يتساءل البعض بأني تناسيت فضل الخطاطين العرب الذين هم أول من أسس لهذه الصنعة الرائعة، كابن البواب وابن مُقلة وغيرهما من العظماء الذين أرسوا قواعد الخط العربي. ولكنني أنطلق من مقولة: «المعرفة تتبع الاهتمام»، عظماؤنا قدموا فماذا قدمنا نحن، وهل حافظنا على ما قدموه؟

ومن المعروف أن الصعود إلى القمة ممكن، ولكن الحفاظ عليها أمر صعب جدا، ولست أنسى مقولة الخطاط التركي الكبير حامد الآمدي الذي قال للخطاط العربي الكبير هاشم البغدادي رحمهما الله تعالى، وذلك أثناء رده على رسالة كتبها البغدادي له، قال فيها الآمدي: «إن الخط بدأ عربيا وسيرجع عربيا»، ويقصد على أيدي الخطاطين العرب. ومن المعروف أن الخطاط الآمدي هو الذي أجاز الخطاط البغدادي اعترافا منه بإبداعه في فن الكتابة.

ولا أنسى ما قاله الأستاذ محيي الدين سرين الأستاذ في قسم الدراسات الإسلامية العالية باستنبول وذلك في كتابه «صنعتنا الخطية» حيث قال: «إن فننا في الخط ذو أصل عربي ولكنه استقل على يد الأتراك آخذا صفته الوطنية، فهم قد استخدموا العناصر المستنبطة من الآثار المعمارية من الأمم الأخرى، إلا أنه أخذ شكلا جديدا يرتبط بالذوق القومي مما أكسبه شخصية وطنية».

ومن المعروف اليوم أن تركيا تسعى جاهدة للانضمام إلى التحالف الأوروبي، وهذا يعني أنها وبعد استبدالها بالأحرف العربية الأحرف اللاتينية لم يعد الحرف العربي يهمها في شيء لا من قريب ولا من بعيد، لكن الخطاطين الأتراك على رغم كل هذه الظروف ظلوا أوفياء مخلصين لهذا الفن العريق. ونحن ماذا قدمنا لهذا الفن حتى اليوم؟ لنتساءل نحن كعرب أهل هذا الفن العريق، ماذا قدمنا له؟ كم مدرسة، وكم معهدا أو جامعة أعددنا لهذا الفن الذي نعتبره جزءا من حضارتنا نعتز به؟

في الحقيقة لا شيء. والمتتبع لهذا الفن يعلم أن معظم الخطاطين العظماء هم من الأتراك الذين برعوا في تجويد فن الكتابة، وساهموا في وضع القواعد الصحيحة لهذا الخط، كما أنهم بنوا المعاهد والأكاديميات لتعليم أصول الخط والتذهيب، وإعطاء شهادات في ذلك، ومن العجيب الغريب أيضا أن تركيا ما زالت متفردة باحتضانها مسابقة الخط العربي التي تقيمها كل ثلاث سنوات على مستوى عالمي، وهذه المسابقة تكون باسم أحد عمالقة الخط تقديرا لعطاءاته. إذن فتركيا سباقة في هذا المجال قبل أي دولة عربية.

لكن المؤسف أنه لم تسع أي دولة عربية لاحتضان مسابقة واحدة للخط العربي على رغم توافر كل الشروط وتوافر نخبة كبيرة من الخطاطين الذين لهم سمعة عالمية كبيرة.

كيف استطاع الأتراك تطوير الخطوط الإسلامية والاحتفاظ بهذه الفنون على مدى قرون؟

ما من شك في أن أي فن حين تمهد له الظروف والإمكانات، وبالأخص الأسباب المادية والمعنوية التي منحتها الدولة التركية لأولئك المبدعين، فالنتيجة ستكون بكل تأكيد «فنا عريقا مملوءا بالخلق والإبداع». كما أن تطوير الخطوط الإسلامية بكل فروعها جرى في تركيا بما يتناسب وذوقها ومفهومها الجمالي حتى وصلت هذه الخطوط إلى ذروتها وتألقها.

ونقول ببساطة: إن الحكام العثمانيين أعطوا اهتماما كبيرا للخطاطين وما بخلوا عليهم يوما، بل منحوهم قصورا وملأوا أحضانهم ذهبا؟

ولا يخفى على أحد كيف كان السلطان بيازيد الثاني يجثو على ركبتيه أمام الشيخ الخطاط حمد الله ويمسك له المحبرة بتادب.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على المقدار والقيمة التي أعطيت للخط والخطاطين.

وهناك عُرف في تركيا متبع حتى الآن وهو أنه لا يجوز للخطاط أن يضع توقيعه علي كتاباته إلا إذا منحه أستاذه هذا الحق، فهل هناك أكثر من هذا الإخلاص وهذا الاهتمام اللذين نفتقر إليهما؟

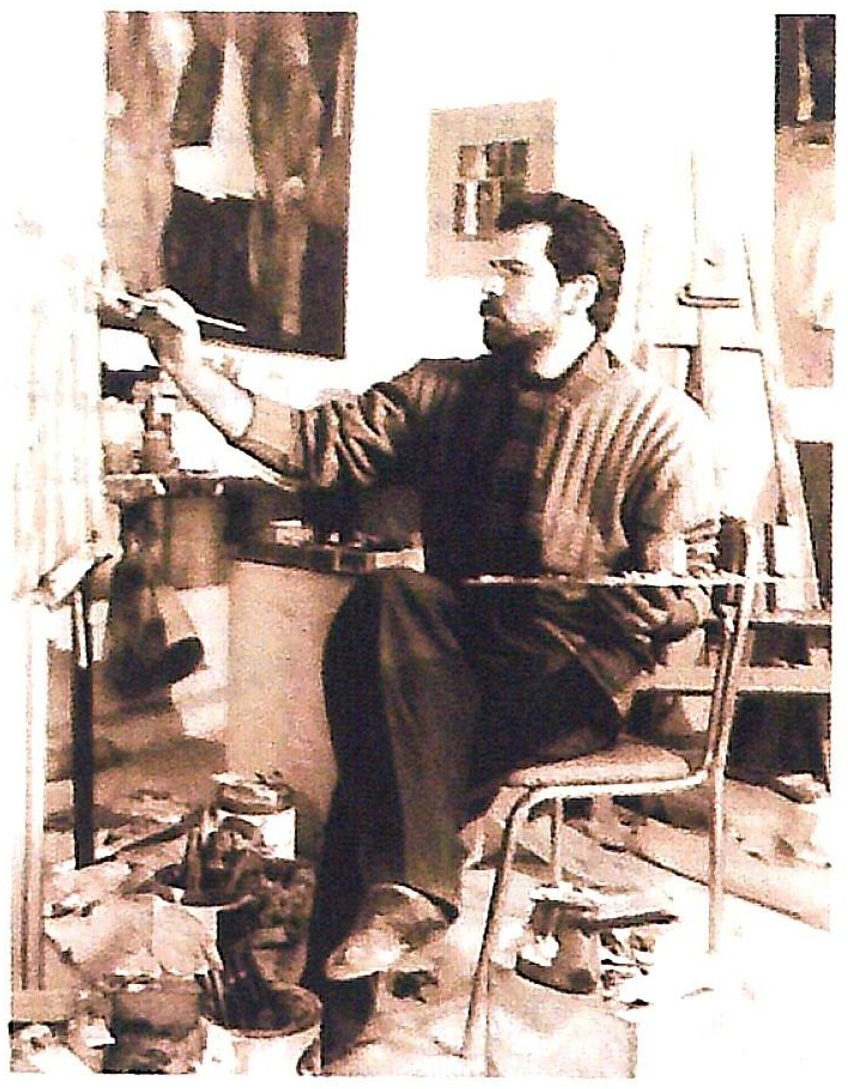
وكثيرا ما أتساءل عن أحوال الخطاطين اليوم الذين يبحثون عن مساحة يقفون عليها فلا يجدون، على رغم أنهم ما زالوا يساهمون في الحفاظ على هذا التراث من الضياع.

حتى الآن لا توجد رابطة مستقلة مشتركة للخطاطين العرب تجمعهم، أسوة بباقي الروابط والجمعيات، كما في باقي الدول الإسلامية، ومن المعروف أن إيران استطاعت أن تجمع خطاطيها الذين بلغ عددهم مائة ألف خطاط، فأسست لهم جمعية باسمهم، كذلك تقوم الدولة على طباعة مخطوطاتهم والإشراف على معارضهم داخل إيران وخارجها، كل ذلك على نفقة الدولة.

وحتى الآن لم نر أو نسمع أي دولة عربية إسلامية ساهمت واحتضنت فكرة «الفن الإسلامي»، أو أعدت له الخبراء والمختصين، إيمانا منها، أن هذه الفنون هي المصدر الحقيقي والوثيقة الحقيقية لكل أمة ولكل حضارة.

خلاصة القول: إن الأمم العريقة لا تُقاس إلا بما لديها من الكنوز في المعرفة والعلوم والفنون، التي هي في المحصلة تكوِّن التراث الذي يميزها عن غيرها من الأمم ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



في إطار التعاون والتبادل الثقافي بين دولة الكويت والجمهورية السورية، وتحت رعاية السيد بدر الرفاعي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، افتتح معرض الفنان السوري د. باسم دحدوح في صالة الفنون، والفنان باسم دحدوح يمثل مع مجموعة كبيرة من الفنانين السوريين الوجه الأكثر إشراقا على خارطة التشكيل السوري، وذلك من خلال بحثهم الدائم عن ملمح أصيل تستند إليه أعمالهم المعاصرة على مستوى الموضوع.

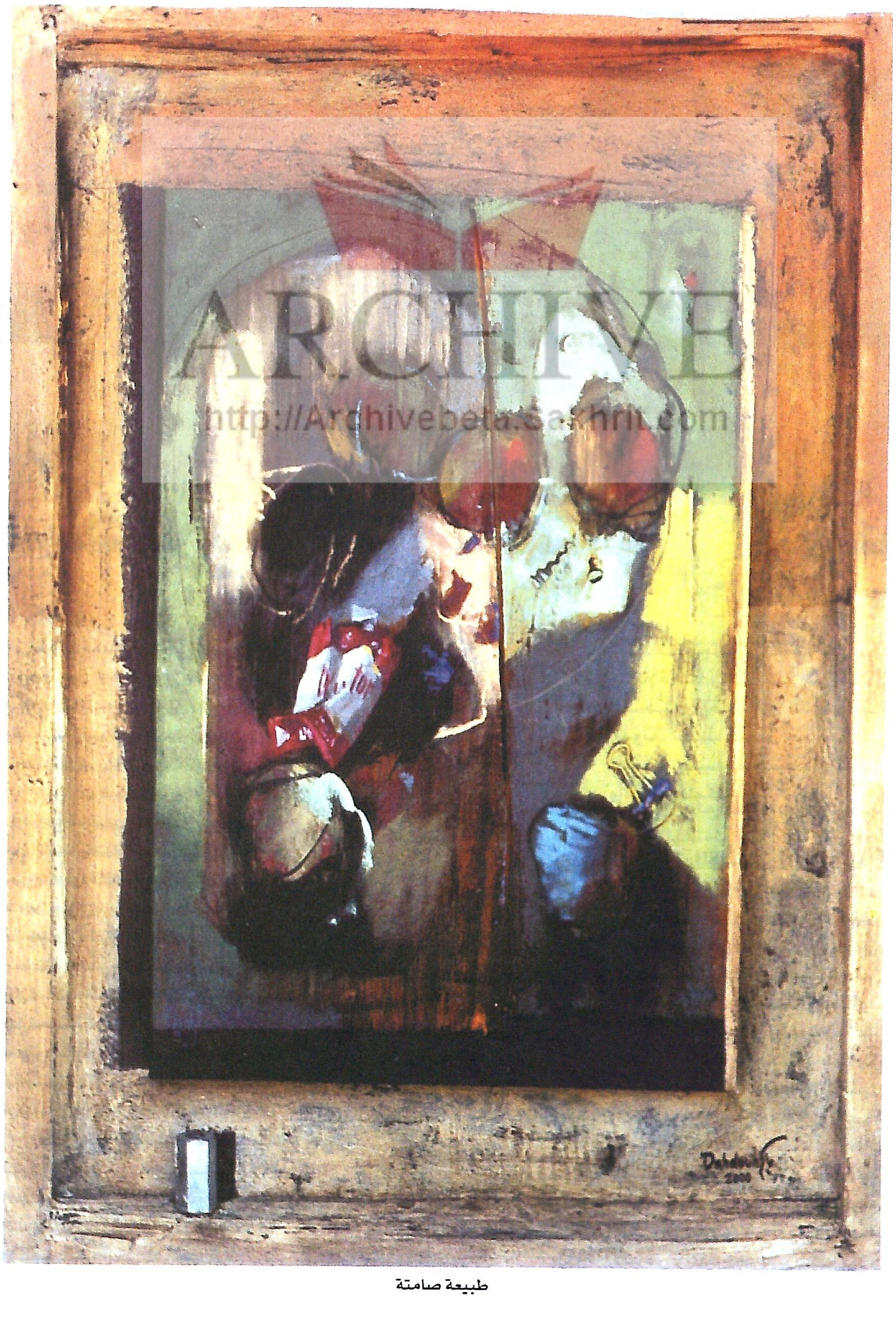
معرض باسم دحدوح في الكويت
«طبيعة صامتة» تتوزع لتقدم روحا واحدة!

الكويت - علياء الدواس

بدأ الفن التشكيلي السوري في مطلع هذا القرن، وعلى رغم حداثته في الساحة العالمية إلا انه حقق قفزات نوعية كبيرة، واثبت وجوده في الساحة الفنية العربية، وقد بدأ مقلدا للاتجاهات الفنية الغربية، ولكن سرعان ما ارتد وبفترة قياسية قصيرة ليعثر على شخصيته الفنية المتميزة والمتكاملة، وينخرط في مواجهة التحديات الكبيرة التي تهدد كيان الأمة في ماضيها وحاضرها، من خلال عمليات الطمس والتجاهل وتهريب الحضارة، فأخذ الفنان السوري يبحث عن فن تشكيلي عربي معاصر يمتلك هوية وجذورا عميقة في البيئة المحلية ويتمتع بملامح شخصية متفردة.

باسم دحدوح فنان درس الفن أكاديميا في كلية الفنون الجميلة في دمشق، وتابع بعدها الماجستير في الفنون في جامعة حلوان، ونالها عن أطروحة «التعبيرية في التصوير السوري»، ثم حصل على درجة الدكتوراه من الجامعة ذاتها عن أطروحة «الأداء الانفعالي في فن التصويرالمعاصر»، كما قدم خلال هذه الفترة عدة معارض داخل وخارج سوريا، وحرص على متابعة الحركة التشكيلية العربية والغربية، ولم يتوقف الفنان دحدوح كثيرا عند تلك التجارب العابثة التي كان يصادفها في الفن الغربي، ولم يلهث وراء الحلول التشكيلية المحضة التي يتبناها الفنان الأوروبي المعاصر أحيانا في أكثر من موقع، بل كان طموحه الوصول إلى فن متجانس يطول الشكل والمضمون ويجمع بين المعاصرة والتراث الذاتي والعام.

خلال هذا المعرض قدم اتجاه فنيا معاصرا، في تزاوج فني ناجح بين التعبيرية والتجريدية، نتج عن ذلك أعمال رائعة تحمل فكرا متجددا، ويلاحظ المتلقي أن هذه الأعمال لا تحتوي على أي عنصر تمثيلي من الواقع المرئي المألوف، فلا أشخاص ولا بيوت ولا أشجار، بل مساحات لونية موزعة ومتجاورة، يفصل بينها قاطع خشبي أو معدني أوحتى قطعة ضماد ربما تضمد به بعض المشاعر المجروحة، وتتسرب ألوان هذه المساحات متطفلة على المساحات الأخرى أو زائرة في توليفة تدعوك إلى الوقوف للتفكير، بل لإثارة تساؤلاتك والغوص في دلالاتها، الوان حادة وصريحة تقف وجها لوجه لبعضها البعض، الأزرق والأحمر في لوحة، البني والأزرق الفاتح في لوحة أخرى.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طبيعة صامتة

استخدم في هذه المجموعة مواد مختلفة ومتنوعة: كرتون - ورق جرائد - صفائح خشب وأحيانا فرشاة مستلقية على سطح اللوحة، كل هذه المواد قد تبدو بسيطة وتقليدية، ولكن اجتماعها في عمل فني واحد يخلق تيارا من العواطف الحسية والمجردة متنقلة بين العقل والقلب لما تحويه من متضادات مستفزة، كما ظهرت تأثيرات حادة لأداة مرت بعنف حينا وبلطف حينا آخر على سطوح الأعمال.

عرضت الأعمال بشكل مدروس من حيث توزيعها في صالة العرض، حيث قابلت لوحة في منتصف القاعة، لوحة أخرى في الجهة المقابلة لها الحجم نفسه، وتحمل مذاق الروح ذاته، مع تباين واضح في الألوان.

ربما بسبب وحدة الموضوع يلاحظ المتلقي أن المعرض بأكمله يحمل عنوانا واحدا وهو (طبيعة صامتة) وهذا يقدم دلالة واضحة على وحدة الموضوع وتناوله بأكثر من زاوية لونية ومشهدية.

إن العمل الفني عند دحدوح هو نتاج فكري وثقافي، يتضح خلاله مدى تمكنه من أدواته، وصدق الرسالة التي يقولها عمله الفني للمتلقي، واحترامه لهذه الرسالة ◆

اعتاد عدد ليس بالقليل من الفنانين التشكيليين المثقفين في كثير من محاضراتهم أو الندوات التي يتحدثون فيها عن الفن والجمال، أن ينطقوا كثيرا بتعبير «الثقافة البصرية»، باعتباره مصطلحا لغويا دالا على أن هناك نوعا من الفوضى والعشوائيات والتلوث البيئي والجهل بالفن التشكيلي، صار يهدد واقع الحياة المصرية ويغير من ملامحها الحضارية إلى الأسوأ، ولتجنب تلك الظاهرة القبيحة التي تحولت إلى سلوك اعتيادي لدى كثير من الناس، أصبح لزاما على المبدعين المثقفين مناشدة المسؤولين الواعين في كل موقع باتخاذ الإجراء اللازم لوقف زحف القبح وفوضى العشوائيات لنعيش في بيئة نظيفة جميلة ترضينا وتسعدنا، هذا من ناحية، وفي الوقت نفسه التحدث إلى عامة الناس لتذوق الفنون وإدراك قيمة الجمال وفائدته على السلوك الشخصي والحياة نفسها من ناحية أخرى، لنصبح أمة ذات مستوى حضاري متقدم وذات سمعة طيبة كما كنا في الماضي البعيد. وهل كثيرا علينا أن نكون كذلك؟

الباحة الداخلية لمتحف الكويت الوطني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تطبيق على النموذج المصري

الأمية البصرية في الفنون التشكيلية

د. رضا عبدالسلام - مصر

اعتدنا أن نستخدم في عملية الرؤية البصرية التي نمارسها يوميا أبصارنا، ونحن نبصر ذلك القدر من الأشياء الذي يهمنا أمره، ويفي بأغراض حياتنا التي نتطلبها، غير أن شريحة عريضة من أفراد المجتمع المصري لا تستخدم في عملية الرؤية أبصارها بأي معنى جمالي للأسف الشديد، أي لا يولون أهمية للتعرف على الفنون التشكيلية وتذوقها لإزالة غشاوة القبح من أمام عيونهم لرؤية الجمال بصورة أوضح. تلك الشريحة مثلها مثل أولئك الأفراد الذين لا يعرفون القراءة والكتابة - أي فك الخط والنطق به والتعبير من خلاله بالكتابة - بل ربما تزيد عنهم نسبة ونوعا. بمعنى إذا كان الذين لا يعرفون القراءة والكتابة، وغالبيتهم من الفقراء أو الطبقات الشعبية البسيطة التي لم يحالفها الحظ للحصول على قسط وافر من التعليم وتزيد نسبتهم على ٦٠٪ تقريبا من تعداد سكان مصر البالغ ٦٨ مليون نسمة، فإن الذين ليس لديهم ميل جمالي ولا يقدرون على مشاهدة الأعمال الفنية الإبداعية وتقبلها وتذوقها قد يقاربون هذه النسبة أو يزيدون مع الفارق، خاصة إذا علمنا أن هذه الشريحة من أفراد المجتمع تشتمل على أنواع مختلفة من المستويات الاجتماعية والسنية سواء كانوا أطفالا أو شبابا أوكبارا، فقراء أو أغنياء، متعلمين وغير متعلمين، حتى المثقفون أنفسهم في مجال الأدب والشعر والموسيقى والإعلام والتعليم وغيرها من مجالات العمل تكاد تكون معلوماتهم عن الفنون التشكيلية محدودة للغاية... ولهذا أسبابه أيضا.

الشريحة الثانية: تمثل نسبة قليلة من أفراد المجتمع لها اهتمامات معقولة بالفنون التشكيلية، وتقبل على مشاهدة الأعمال التي تناسب ذوقهم وثقافتهم الجمالية مثل الرسم أو التصوير الذي يبدو لهم كأنه شعر أو رسم إيضاحي واضح وضوح الشيء المرئي، ويمتع ولا يجهد الذهن في الوقت نفسه، ولا يريدون أن يهيئوا أنفسهم للاستمتاع بما هو أكثر من ذلك.

الشريحة الثالثة: تمثل نسبة أقل من أفراد المجتمع المصري لديها ميل جمالي أكثر وثقافة تشكيلية عالية متنامية، تمكنها من مشاهدة وتذوق أشكال متعددة من اتجاهات الفن الحديث، وتقبل على اقتنائه سواء كان العمل الفني يحتوي على مشاهد تمثيلية أو تشبيهية أو رمزية أو تجريدية خالصة، وعلى الأشكال والكتل في النحت، كما أن لديها إدراكا واعيا بجماليات الموسيقى والعمارة والبيئة المحيطة.

إذن هذا يعني أن في مصر مشكلة «أمية» بالمفهوم الاجتماعي. ومشكلة «أمية بصرية» بالمفهوم الثقافي الجمالي المحدد للكلمة. وكلاهما يمثل شكلا من أشكال التحدي الحضاري الذي يواجه الدولة، لكنها تعمل جاهدة على التغلب عليه بمختلف الوسائل والبرامج الممكنة.

الأمية البصرية وأسبابها

لكل مشكلة من المشاكل أسبابها التي تتعلق بها، وبدراسة الأسباب والعوامل يمكن التعرف على حجم ونوعية المشكلة وإيجاد الحلول المناسبة لها. والأمية البصرية، باعتبارها قضية مجتمع تفتقد ثقافة البصر، ترجع أسبابها إلى عدة عوامل منها: الفطري والمكتسب، التربية والتعليم، البيئة الاجتماعية والثقافية من عادات وتقاليد والظروف الاقتصادية، الميراث الثقافي والحضاري، غياب الوعي الإعلامي، محدودية قاعات العرض والمتاحف النوعية للفن وتتمركز في القاهرة والإسكندرية، ندرة الكتابات الفنية المتخصصة من الكتب والإصدارات الصحافية، غياب دور كليات الفنون الجميلة ونقابة الفنون التشكيلية في أداء دورهما نحو توعية الناس وتبني موقف مناهض للقبح وركاكة التجميل، عدم تحديث مقررات ومناهج كليات الفن والعناية بثقافة الفن، ومن ثم يتخرج مئات الطلاب سنويا ليس عندهم دراية معقولة عن فنانيهم وفنونهم كما أنهم غير قادرين على تقدير قيم الفن وتذوقه على نحو كاف...

الأعمال الفنية المنفذة بالفعل من قبل الفنانين التشكيليين المصريين في الميادين والحدائق والأبنية الحكومية وغير الحكومية، سواء كانت تماثيل أو نصبا تذكارية أو لوحات جدارية، محدودة للغاية باستثناء لوحات «الحامل» فهي موجودة على نطاق معقول داخل الفنادق والبنوك والبيوت الخاصة والأبنية الثقافية

> "التصوير في نظر الكثيرين حتى يومنا هذا مجرد استنساخ فوتوغرافي أو أقرب إلى مشهد من مشاهد البحر أو الريف أو المدينة أو إلى موديل، يظهر فيه الرسام مهارة النقل والتسجيل الدقيق للتفاصيل والتعبيرات المختلفة"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد عام لمتحف مختار عام ١٩٦٠

والسياحية وغيرها... يعني أن الفن ما زال يتحرك داخل نطاق دائرة محدودة يتسع قطرها من حين إلى آخر في حال انتعاش الاقتصاد والاستقرار الاجتماعي، وارتفاع الوعي الثقافي والدخول السنوية، وازدياد حجم الاستثمار السياحي من القرى والمنتجات والفنادق والموتيلات السياحية في مصر، كذلك قاعات العرض الخاصة والحكومية.

وقد شهد عقدا الثمانينيات والتسعينيات انفراجة ثقافية وفنية وسياحية مع انفتاح السوق المصري على الاقتصاد العالمي، وإقبال إخواننا العرب الخليجيين على اقتناء أعمال فنانين مصريين، وهذا يدل بطبيعة الحال على نمو متزايد لثقافة الجمال، ليس في مصر وحدها إنما في الوطن العربي عموما... يبقى أن أشير إلى نقطة مهمة وهي أن مصر مرت بفترة انقطاع تاريخي طويل نتيجة لعدم الاستقرار السياسي والحروب والاحتلال العثماني والإنجليزي لها، مما أدى إلى إحداث تصدع هائل في الكيان الثقافي الاجتماعي ليبقى على حاله فترات طويلة من الزمن عقلا متخلفا وجسدا هزيلا وروحا ضائعة... بعكس ما حدث في أوروبا الحديثة التي استطاعت مع بعث نهضتها الفكرية والثقافية والفنية والعلمية والصناعية منذ نحو خمسمائة عام تقريبا أن تتجاوز عصور الظلام، وتعيد بناء جسر قوي بين ماضي حضارتها العريق لتواصل تطورها وتقدمها بخطى سريعة نحو المستقبل، وقد ساعد على ذلك أخذها بوسائل العلم والتكنولوجيا والفن، وانتهاجها سياسة علمانية وديموقراطية واضحة ومستقرة.

أما نحن في الشرق فما زلنا نعيش في بدايات حرب التحرير الكبرى للعقل، ونخطط لفكرة الاستقلال الذاتي للشخصية «المصرية والعربية» وانتصار الروح الفردية، وتحرير الجسد وإعلاء الدعوة للاستمتاع بالحياة. نعم ما زلنا نحاول وأمامنا طريق طويل وشاق. كل هذه العوامل والأسباب قد تحتاج إلى شرح تفصيلي. والمقام هنا لا يتسع لذلك. فقط أردت الإشارة إليها لأضيف أن هناك مكملات أخرى مهمة تساعد على ثقافة البصر مثل سماع الموسيقى وتذوقها وقراءة الأدب والشعر والفلسفة، وأقصد هنا الإلمام المعقول بالثقافة العامة لأن الفنون التشكيلية جزء من نسيج عريض يشكل ثقافة المجتمع المصري وكيانه الحضاري. قد يكون من الممكن تنمية حواس الرؤية والحديث عن الفن بصورة مستفيضة لمساعدة الناس على تذوق عناصر الجمال في العمل الفني، غير أن تلك الرؤية ستظل محصورة داخل أبجدية تشكيلية محدودة المفردات والدلالات. بالضبط مثلما نتشدق بالكلام عن آثارنا التاريخية الخالدة ونجهل عن فلسفتها وجمالها الكثير، أو أن نعكف على قراءة القرآن ونحفظه ولا ندري شيئا عن سر روعته وامتلاكه قلوبنا، أو نحلل ونحرم ما نقبله لأنفسنا ولا نقبله للآخر أو أن نكتفي بشيء أحببناه واعتدناه ولا نرضى عنه بديلا.

إن محو الأمية البصرية عند كثير من الناس يتطلب قراءة للأبجدية التشكيلية وإدراك ما تحتويه من قيم جمالية وإنسانية، وقناعة منهم أن ثقافة البصر سوف تكون مفيدة وممتعة لهم في أحوال كثيرة.

بقدر ما يكون للحياة شكل يكون فن:

علماء الآثار الذين تعمقوا في الحياة البدائية أشاروا مرارا إلى أنه ليس واضحا على الإطلاق أن «الضروري سبق الجميل» أو أن «الزخرفي والتزييني سبق الأساس». ويبدو أن كليهما نشأ معا وتحركا في خطين متوازيين، حيث إن المخيلة البدائية في غمرة الأعمال التي كانت عليها أن تؤديها انطوت على استعداد فطري بالجمال ومن ثم لم تكتف بصنع السلال والأواني الفخارية والحراب والدروع، إنما صممتها. ولم يكتف الرجال بأن يحفروا لأنفسهم كهوفا ومغارات في التلال والجبال بل زينوا جدرانها بالرسوم والنقوش، وبدأ الصانع البشري الذي أغراه ما في الألوان والخطوط من متع يحوم حواليها متأنيا، وكأنه فنان بالفطرة حيث يصعب التفريق بينهما.

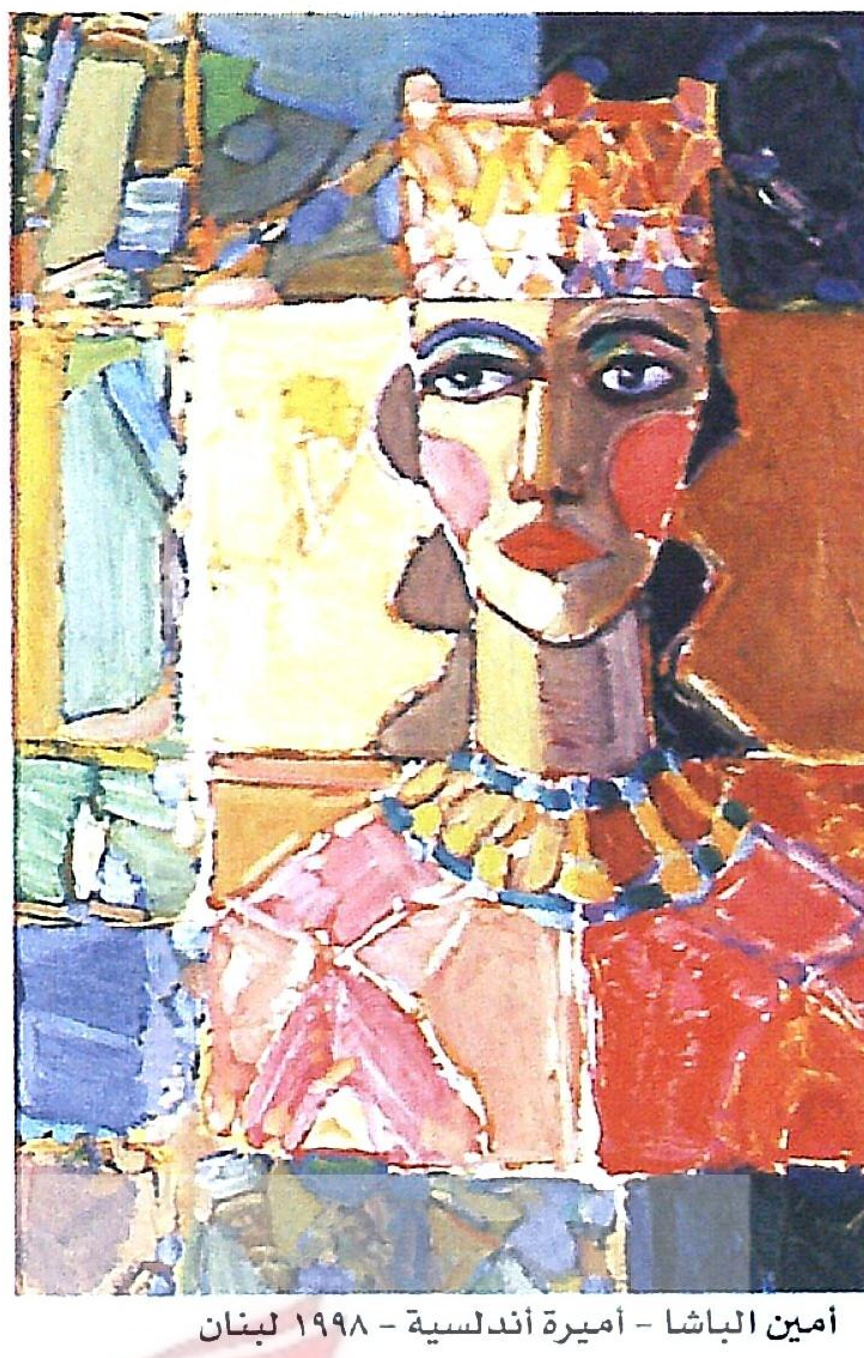
هل يعني ذلك أن الإنسان في العصر القديم كان ينطوي على استعداد فطري للفن والجمال؟

أعتقد نعم، وما زال يوجد أحفاد لهؤلاء الأجداد في كل مكان من العالم، في الهند والصين والمكسيك وأفريقيا وأستراليا وأمريكا اللاتينية كذلك عندنا في مصر. حيث يوجد معماريون شعبيون بالسليقة ورسامون تلقائيون وحرف وصناعات نسيجية وخشبية وفخارية وزجاجية وأشغال فضية وغيرها توارثتها الأجيال أبا عن جد جيلا وراء جيل، انظر إلى ما يسمى بعمارة الفقراء في اللوحات البحرية والفرافرة والداخلة أو البيوت الريفية البسيطة التي شيدها الفلاح بوسائل بدائية ليسكنها، إنها عمارة إنسانية قائمة على حسن التصميم والاستخدام، ولا تتعارض مع البيئة المحيطة، إنها تضيف إلى الفراغ طلاوة وإلى المكان شعورا طيبا بالحياة الهنيئة المستقرة.

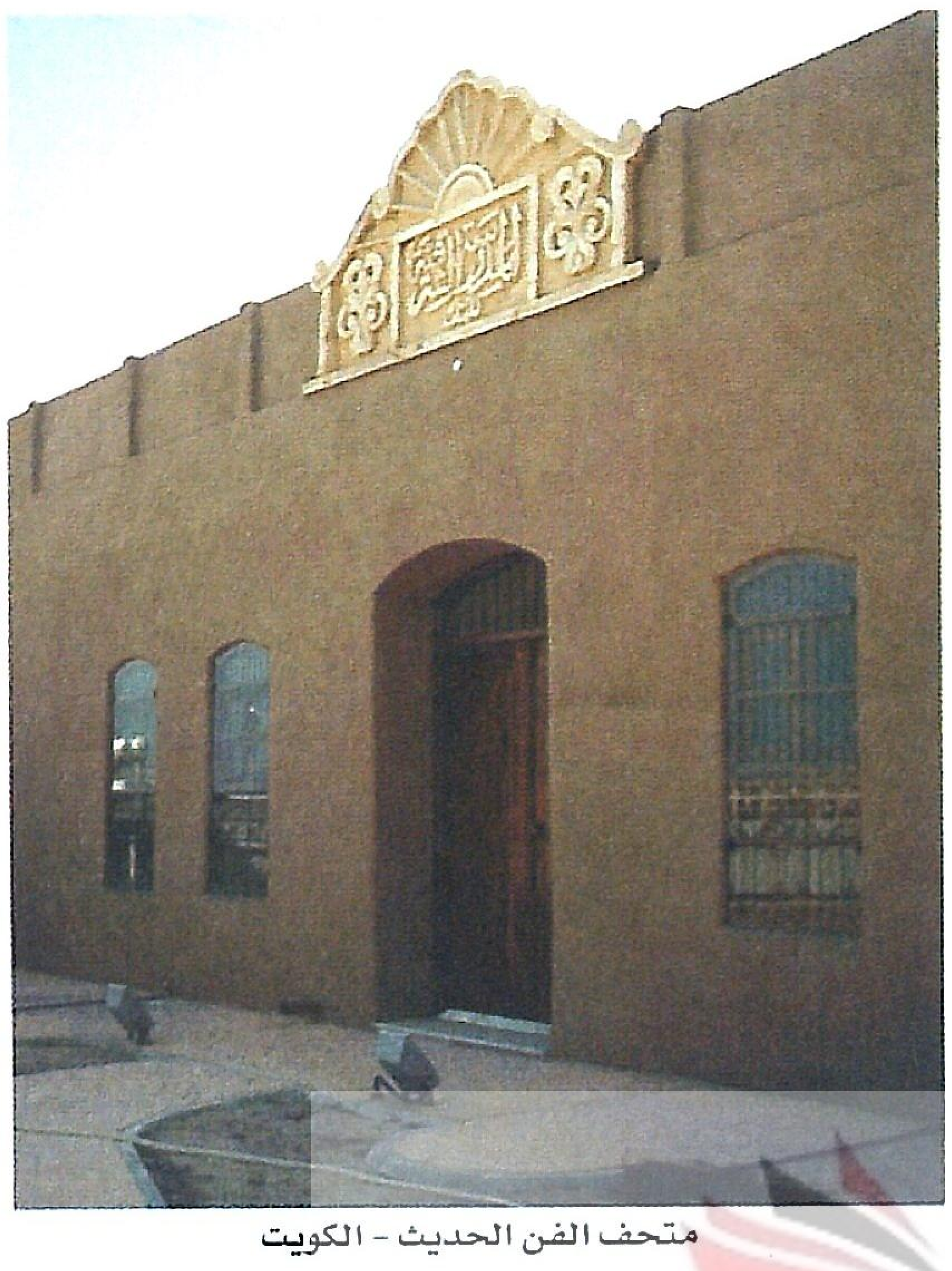
لكن للأسف مع تغير الظروف السياسية والاقتصادية تغيرت الحال وتبدلت المفاهيم ونما شعور طبقي عقيم ومتعاظم بين الطبقات الاجتماعية الفقيرة، إذ نراهم قد هجروا الأرض أو جرفوها بحثا عن مأوى حديث من العلب الخرسانية أو وظيفة حكومية براتب شهري

"الثقافة البصرية تؤكد أن الفن ليس خارج نطاق الحياة الإنسانية بل في داخله، إنها تعلم عشاقها كيف ينظرون إلى الحياة والتجربة في ضوء أنماط جديدة لا عهد لهم بها من قبل"

مضمون لمسايرة التطور وروح العصر وإشباع شعور متزايد بالعلو لحاقا بالطبقات المتوسطة والعليا من المجتمع، حدث هذا بعد قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢ إذ تغيرت جغرافية المكان والزمان، وتبدلت حال الناس من حال إلى حال وتحولت القاهرة العاصمة الجميلة النظيفة إلى محافظة مكتظة بالناس وتجار الشنطة والسياس والباعة المتجولين والسماسرة... والأرزقية من كل قرية ونجع وكفر ومدينة من أنحاء محافظات مصر، حيث تزايدت مشاكلها وتزايد أعداد سكانها ليصل إلى الـ ٦٨ مليونا وهم في زيادة مستمرة عاما بعد عام... ولم تعد القاهرة العاصمة الجميلة، جميلة ولا نظيفة ولا هادئة... حتى المدن والمحافظات صار حالها يرثى لها، لا اهتمام، لا نظام، لا التزام، لا انضباط سلوكي، لا مساحات خضراء أو أشجار... إلخ، فوضى وعدم انتماء ووعي، لا نظافة، وكأن المدن لم تعد مدننا، وأصبحت شوارعنا في الحياة شيئا آخر غير الذي نتحدث عنه.



أمين الباشا - أميرة أندلسية - ١٩٩٨ لبنان



متحف الفن الحديث - الكويت

المنفعة على حساب الحسن والجمال

الحضارة المعاصرة، الإنتاج الكمي، المنفعة على حساب الحسن والجمال. في ظل الظروف الآلية للإنتاج حيث الغاية هي الإنتاج الكمي، والطريقة الموصلة إلى هذه الغاية هي الآلات، أصبح الفن تطبيقا فنيا معنيا بالنتائج لا بالإنتاج، بالكم لا بالكيف، وتثير نتائجه الاهتمام بنفعها أكثر من جمالها، وهكذا تخدم الفنون الصناعية أغراضنا فهي تعطينا الكساء لنلبسه، والبيوت لنعيش فيها، والسيارة لنتحرك بها، والكباري لنعبر عليها، والسفن لنبحر بها، وربما كان لنا أن نحصل على هذه الأشياء في صور جميلة إن أمكن.

إن التنظيم الاقتصادي لحياتنا يعطينا مئات الأسباب لعدم توافرالجمال في كل بيت من بيوتنا على حدة. ولا ننسى في هذا الصدد أننا محاطون بمبان تتسم بالعشوائية والقبح ونعيش فيها ونقبلها على ما هي عليه، لذا يمكن القول إذا كان ثمة ما يكيف استجابتنا الجمالية، فهو العمارة. ثم لماذا لا تكون جميع الكباري آثارا تذكارية كما هي معابر فوق النهر؟ ولأن ذلك يعني تكلفة أكثر في حساب ميزانية الدولة، فعلى الأقل كان يجب أن نبقي على كوبري «أبوالعلا» في مكانه كأثر تذكاري يمثل مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ مصر، ذلك الكوبري الذي ينسب إلى المصمم المعماري الفرنسي «إيفل»، لكن للأسف جرى قطعه وتفكيكه ونقله إلى مكان غير معلوم، كذلك جرى نسف تمثالي الأسدين اللذين أقامهما الإنجليز عند مدخل قناة السويس في محافظة السويس أيام حرب الاستنزاف بعد هزيمة ١٩٦٧ مع إسرائيل. وكان أحرى بنا أن نعيد النصب التذكاري - المنفذ من حجر الجرانيت الوردي الذي كان يتوسط ميدان التحرير - إلى مكانه ثانية بعد الانتهاء من مشروع مترو الأنفاق... أين هو؟! هل هذا يعني قصاصا أم عقابا لأنفسنا، ولماذا نذهب بعيدا عن ميدان التحرير أكبر ميادين القاهرة؟ يكفي أن نلقي نظرة إلى واجهات البيوت والعمارات القديمة ذات الطرز المعمارية المخلطة ذات الطابع المميز التي أنشئت قبل الثورة والقريبة من الميدان أو في وسط البلد. ماذا حل بها؟ دهنت واجهاتها بلون رمادي ثم لون سكري فاتح ظنا من المسؤولين أنهم بهذه الطريقة التي تفتقد الذوق السليم سيعيدون إليها نضارتها وشبابها وجمالها، كما علقت على واجهاتها لافتات تحمل أسماء الأطباء والمحامين والسماسرة وشركات المقاولات والسياحة، هذا إضافة إلى الإعلانات المضيئة الضخمة المثبتة فوق تلك العمائر بغرض الدعاية عن المحمول وسمن أم الهنا والنخلتين وشركات التأمين المصرية والكوكاكولا والسفن آب وغيرها.

إن الإنتاج الكمي في الدول النامية ورخص تكلفته ووحدة وسائله، وتركيز الحضارة الصناعية على المنفعة أكثر من تركيزها على الحسن والجمال كانت من أسباب تبلد إحساس الناس بالجمال، ودفعهم إلى شراء كل ما هو اصطناعي وبلاستيك كالملابس المخلوطة بألياف صناعية ولعب الأطفال ونباتات الزينة والشنط والأحذية وأطقم الحمامات من مفارش وأرضيات وغيرها.

على العكس من ذلك في الدول الصناعية المتقدمة، نجد أن معطيات الحضارة الاقتصادية اعتمدت الفن وسيلة مهمة سواء من حيث التصميم المبتكر أو الإعلان عنه والترويج له بفن وذكاء، وتسويقه على نطاق واسع والدخول به في منافسات السوق العالمية، ويكفي أن نلقي نظرة على التصميمات الصناعية الحديثة والجميلة بدءا من الراديو الترانزستور والهاتف النقال (المحمول) والأدوات الكهربائية بكل أشكالها المبتكرة، مرورا بصناعة السيارات والمركبات الثقيلة والطائرات وغيرها... كما أنها دفعت بالفن نحو آفاق جمالية جديدة تتزامن والنهضة التكنولوجية المعاصرة، سواء كان ذلك في الفنون التشكيلية أو في الموسيقى والسينما والتلفزيون... فالصناعة الحديثة كانت دائما نتاج فكر وفن طليعي، وطبيعي أن ينعكس أثر تلك الحضارة الاقتصادية على فكر وسلوك الإنسان وعلى البيئة المحيطة به، وأن يصبح الإنسان في هذه المجتمعات الصناعية المتقدمة مهيأ لتقبل أي جديد وغريب وبخاصة في الفن، لأنه أصبح منتجا ثقافيا وسلعيا في الوقت نفسه، يروج له بشكل واع وملح حتى يصل إلى غالبية أفراد المجتمع بصرف النظر عن درجات قبول أو رفض الناس له.

أما الفن في الدول النامية المستهلكة لنتاجات الحضارة الاقتصادية فما زال يواجه تحديات عديدة تحول دون الأخذ بوسائله الإبداعية للإفادة منه والنهوض بالمجتمع والرقي بذوقه. وتختلف الحال من دولة إلى أخرى حسب الإمكانات المادية والسلطات الحكومية واقتناعها بإدراج الفن ضمن استراتيجية التخطيط والتنمية الشاملة.

في مصر، يوجد فن وفنانون وحركة نشطة على مدار العام، وكل عام تقام معارض محلية وعربية ودولية ومسابقات للفنانين الشباب، وقاعات عرض خاصة وحكومية في القاهرة والإسكندرية باستثناء قصور الثقافة الجماهيرية، وبالتالي يوجد جمهور فن لكنه محدود قياسا إلى تعداد سكان مصر، كما يوجد لدينا آثار فنية تاريخية عظيمة نفخر بها ومتاحف قومية وأخرى إقليمية وهكذا... باختصار لدينا مقومات بشرية وجغرافية وتاريخية وإمكانات معقولة تجعل من مصر دولة مميزة على خريطة العالم المتحضر، وهي هكذا بالفعل في مجال الفنون التشكيلية خاصة، من حيث المشاركات الدولية والعروض القوية المشرفة والجوائز التي نحصل عليها، حتى أصبح لمصر سمعة طيبة في الأوساط الفنية العالمية. لكن من المؤسف أن الناس في مصر لا يصلهم شيء عن تلك الحقيقة، وهم معذورون في ذلك، ومن أين لهم أن يعرفوا؟ وسفراؤنا في الخارج موظفون حكوميون روتينيون غير مهتمين بالفن ولا برسالته الحضارية، حتى إذا كانوا يعملون ذلك فلا يقدمون شيئا للفن والفنان ذا نفع يذكر.

إعلامنا في الداخل أيضا من إذاعة، تلفزيون وصحف ومجلات، وأخص الصحف والمجلات الرسمية الحكومية، بالكاد يقدم شيئا عن الفن لقرائه. إلى جانب أن هذا المواطن المصري نفسه غير مؤهل تأهيلا ثقافيا وفنيا لتقبل الفن على اعتبار أنه منتج ثقافي وإبداعي، وكيف يطلب منه أن يكون على وعي بالفن وهو ما زال يعيش في بيئة عشوائية، غير نظيفة، ومهموم بشواغل الحياة اليومية ولقمة العيش؟! والأمية البصرية ليست بمعزل عن واقع الحياة البيئي والاجتماعي والاقتصادي والديني ... وعلى رغم الظروف والأسباب فهناك ما يجعلني أظن أن الناس من الممكن أن يتغيروا إلى الأفضل مادامت توفرت لهم الظروف المعيشية والمناخ الصحي وقدر من التعليم والثقافة المناسبة، فالشعب المصري ينتمي إلى تراث حضاري عريق ولديه ميل طبيعي إلى الجمال والفن، ويستطيع أن يتكيف معهما بشكل سريع. ودليلي على هذا أن كل أسرة في كل بيت مصري تعلق على جدرانها صورا فوتوغرافية أو مستنسخات لأعمال فنية أو لوحات زيتية مقلدة لفنانين أجانب غير معروفين قلدها بعض الرسامين الهواة... وكلها بالطبع تمثل صورا لموضوعات تقليدية ذات أسلوب استشراقي واقعي أو رومانسي مثل: المناظر الطبيعية للبحر والغابات ولحظات غروب الشمس والطفل الباكي والطبيعة الصامتة والورود والزهور والأمومة والعاري والأخيرة أصبحت من المحرمات.

مع تطور تقنيات الطباعة والفوتوغرافيا وانفتاح السوق المصري على الخارج وتدفق السلع المستوردة، نجد من بينها مستنسخات فوتوغرافية ذات مقاسات كبيرة ولقطات لمشاهد طبيعية جميلة، تلك الفوتوغرافيات الحائطية نراها في الكثير من محال العصائر الطبيعية والدواجن واللحوم وداخل البيوت أيضا... قد لا يعجبنا نحن الفنانين ذلك الذوق العام الشائع وننظر إليه بعين الاندهاش والاستنكار، وننسى أنه في يوم ما كنا ننتمي إلى هذا الذوق... على أي حال الناس لهم الحق في شراء ما يعجبهم من صور الفن ما دامت أسعارها في متناول أيديهم وترضي أذواقهم. وهل وجد هؤلاء

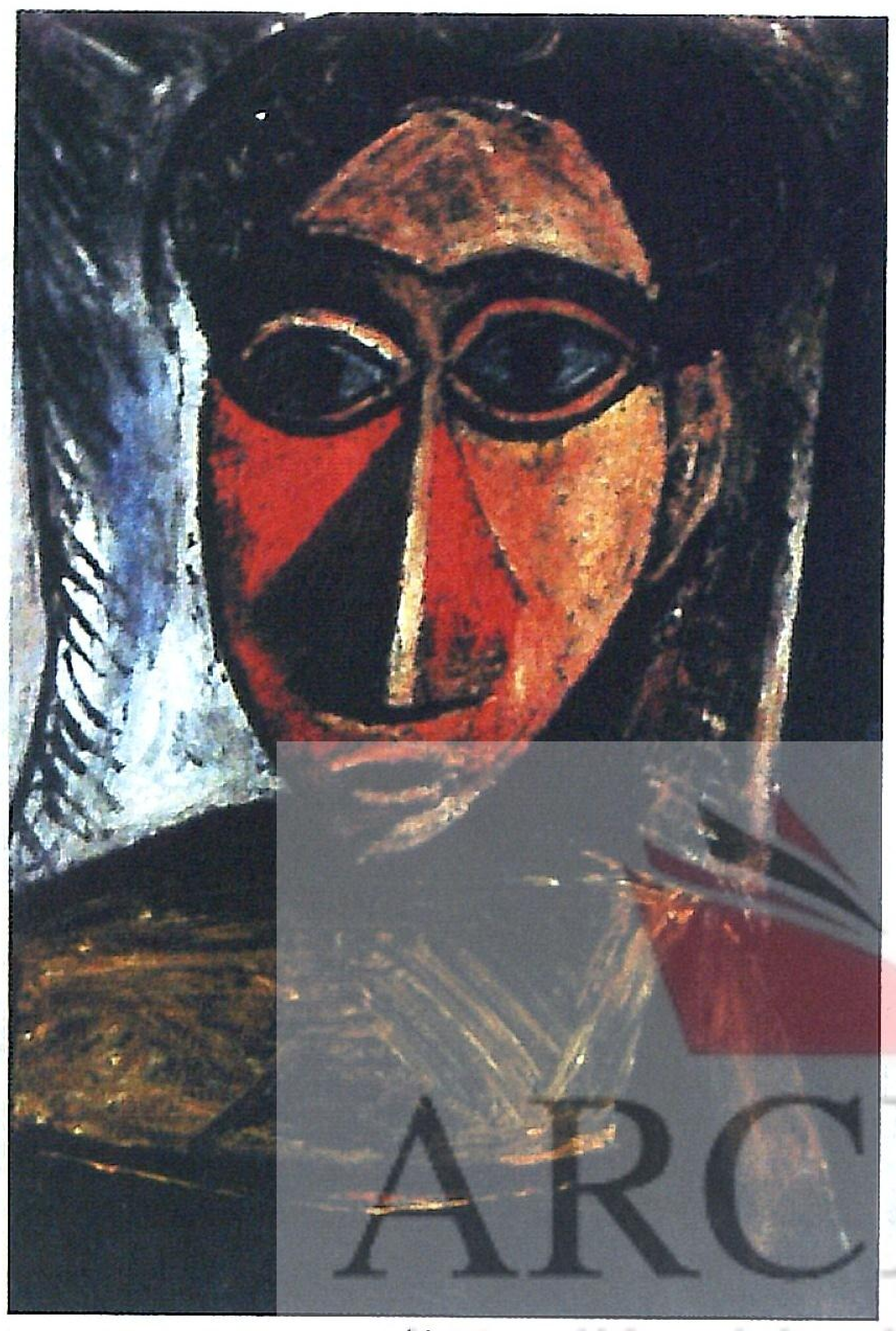
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> "إن الإنتاج الكمي في الدول النامية ورخص تكلفته ووحدة وسائله، وتركيز الحضارة الصناعية على المنفعة أكثر من تركيزها على الحسن والجمال، كانت من أسباب تبلد إحساس الناس بالجمال"

بدائل أفضل من أعمال الفنانين التشكيليين المصريين، ولم يقبلوا على شرائها كي نغير من أذواقهم المتواضعة؟ وأقصد هنا المستنسخات لا الأصول، لأن اللوحات الأصلية أو التماثيل لا يقدر على شرائها سوى القادرين والعارفين بالفن الجميل... وهل في مصر ناس يعون قيمة الفن التشكيلي ويقبلون على اقتنائه من معارض الفن التي تقام في قاعات العرض الخاصة والحكومية؟ نعم يوجد لدينا عدد لا بأس به من هؤلاء الناس (Collectors). ومنهم من يمتلك عددا كبيرا ومتنوعا من القطع الفنية الرائعة التي تمثل اتجاهات وأساليب فنية مختلفة وما زالوا يقبلون على اقتناء المزيد. ذلك يفسر سر متعتهم بجمال الفن وسحره إلى جانب أنه يمثل استثمارا جيدا في المستقبل وإعفاء ضريبيا من الدخل العام... إن عادة الاقتناء تتحول إلى عشق قد ينعكس أثره على الأبناء ليبحثوا بدورهم عن مصادر سعادتهم في الفن فيما بعد... وفي هذا الصدد لعلنا نعلم أن كثيرا من أفراد المجتمع يمتلكون اعمالا فنية توارثوها عن آبائهم وأجدادهم، ويحتفظون بها إلى اليوم باعتبارها إرثا ثقافيا يجب الحفاظ عليه وعدم التفريط فيه إلا عند الضرورة الملحة.

إلى جانب الأفراد، توجد مؤسسات صحافية كالأهرام تحتفظ بعدد هائل من الأعمال الفنية المصرية، والبنك الأهلي والأمريكي والفنادق والقرى السياحية وقصر سياحة المؤتمرات والمصانع والشركات الاستثمارية وغيرها... إن انتشار الفن على نطاق أفقي داخل مصر خلال العقدين الأخيرين (الثمانينيات والتسعينيات)، أي بعد اتباع سياسة الانفتاح الاقتصادي وتشجيع الاستثمارات المحلية والأجنبية وتدفق رأس المال، يمثل مؤشرا طيبا لازدهار الفن ورواجه ويؤكد في الوقت نفسه أن اتباع السياسات الحكيمة الرامية إلى مد جسور التواصل الثقافي والحضاري مع البلدان الأخرى مفيد للغاية، لأن تبادل المعارف والخبرات النوعية تضيف وتطور في أشكال المنتج الثقافي والإبداعي والفكري.

نزهة بالقرب من الأهرام - متحف محمود خليل



وجه بيكاسو

التذوق الجمالي وإمتاع العين والعقل والوجدان

ما من إنسان يمكن أن يوصف بأنه مشاهد جمالي وذواقة فن مجرد إلى الأبد، بل ما من إنسان يمكن أن يبقى كذلك على الدوام، ذلك أن جزءا من المتعة الجمالية للفن يكمن أساسا في أداء الحياة التي نعرفها وفي الطبيعة التي في طبيعتنا في صورة واضحة كاشفة. إن عين المشاهد (الذواقة) هي عين كائن حي بكل ما فيها من انعكاسات الاهتمامات والعواطف الإنسانية الرحبة.

وبالمثل فإن أذن المستمع هي أذن إنسان لديه ذكريات تتداعى مع الصوت ويصغي إلى الكلمات من خلال معانيها وجرسها الموسيقي، لذا قد تكون الفنون في كثير من الأمثلة وبالنسبة إلى كثير من الراصدين فرارا إلى حلم تعويض وإلى فردوس من الأشكال الجميلة.

إن حواسنا عملية في أصلها وليست جمالية، وتبقى في حياتنا اليومية ذات سمة عملية. من هنا يمكن القول بأن هنا نوعا من قصرالنظر نتعرض له جميعا. بل إننا عرضة لعمى غريزي وقسري لكثرة ما اعتدنا على التلوث البصري والسمعي والعشوائيات القبيحة واللامبالاة المتأصلة في سلوكنا والتخطيط غير الواعي من المسؤولين في المحافظات... حيث نصبح بمقتضاه فاقدي الشعور بكل أطوار الأشياء فيما عدا تلك التي تهم مصائرنا أو أفعالنا المباشرة.

لذا أصبح من الضروري أن ندرب حاستينا السمعية والبصرية (وهما جهازان حساسان)، تدريبا جماليا قادرا على تذوق الفنون ونبذ الفوضى المحيطة بنا، عندئذ تصير أجسامنا مدركة لما تقدمه لنا حواسنا، فالعيون التي اعتادت التلصص والرقابة على أفعال الآخرين، تصبح حادة وحساسة عند مشاهدة عمل فني لصورة أو تمثال. وتصبح الأذن التي اعتادت على سماع الكلام الفارغ والصوت العالي جهازا ماهرا للإحساس الدقيق القوي...

إننا نتحرك في فن التصوير والموسيقى خلال إمكانات مجردة من الفعل بل خلال الواقعية الحسية الملموسة لما هو معروض للرؤية والاستماع. هنا سوف نعرف أن سحر رسوم الطبيعة الصامتة عند شاردان وسيزان وموراندي وغيرهم، يكمن في تأليفها وتكوينها وأضوائها وظلالها... وأن جمال المنظر الطبيعي الأخاذ عند تيرنر ومونيه يمكن في امتداده الأفقي وتعدد مستوياته وأبعاده وهارمونية ألوانه، وأن بقع اللون المتناثرة المتفرقة، عناصر ذات مغزى ودلالة في النسق الكلي للتصوير التجريدي، وكذلك الحال في الموسيقى فهي فن مجرد يخاطب العقل والوجدان، وتذوقها يحتاج إلى أذن حساسة، وسماع دائم وثقافة موسيقية.

كل ما هو جميل يعني كل ما هو مريح للعين، والجمال في الفن يعني شيئا آخر.

إن أول خطوة في طريق التذوق والتقدير الجمالي للفن التشكيلي، هو استرجاع العين سذاجتها وسرعة تجاربها مع الاندماج لحظة المشاهدة في موضوع الصورة. والتصوير في نظر الكثيرين حتى يومنا هذا مجرد استنساخ فوتوغرافي أو أقرب إلى مشهد من مشاهد البحر أو الريف أوالمدينة أو إلى موديل أو إلى مريم العذراء ومجموعة القديسين أو وعاء من الفاكهة، يظهر فيها الرسام مهارة النقل والتسجيل الدقيق للتفاصيل والتعبيرات المختلفة، أو أن يكون موضوعا مفهوما مريحا للعين لا يستعصي على الفهم.

هنا، الناس الذين يشاهدون مثل هذه الموضوعات ويفضلونها على غيرها من الأعمال الفنية الأخرى، لهم حرية الاختيار والتفضيل بما يتناسب وأذواقهم، لأن الرسم هنا على هذا النحو الواضح يهتم بما يستطيع الناس رؤيته ويفهمونه ويريحهم نفسيا أو يناسب قطع الأثاث والديكور... وقد يكون مما لا طائل تحته أن نناقش فن التصوير بالكلمات، لأن التأثير النوعي والجاذبية التي تنفرد بها مختلف التكوينات اللونية، ترجع بالضبط إلى طبيعتها الذاتية وإلى الشكل الذي تبدو فيه للعين، ولا يكفي للإعراب عن هذا التأثير وتلك الجاذبية الالتجاء إلى وسيلة اللغة أو أداة الكلام.

يقول وايت باركر في كتابه «علم الجمال»: «لا يكفي أن تحركنا الصورة عن طريق الوجود التعويضي لشيء مرسوم في لوحة، بل يجب أن تهزنا على نحو أكثر فورية عن طريق مخاطبة الحس مباشرة، فالتصوير الذي يقدم لنا شيئا يشابه البحر أو الريف أو الموديل والطبيعة الصامتة، يستولي على مشاعرنا من خلال ما يملكه البحر من قوة وسلطان على نفوسنا. ولكنه لا يصيب هذا الهدف بسهولة أو بسرعة مثل صورة للموضوع نفسه تبهرنا بما فيها من خضرة وزرقة وإيقاع وحركة وخطوط متماوجة، فالأولى تستميلنا من خلال المضاهاة أو الحكي والخيال والحواس، والثانية من خلال الخيال وبراعة الأسلوب والحواس والطاقة الكامنة.

فوائد الثقافة البصرية

إن كل فن جديد وغير مسبوق يستغل مادته الذاتية ومصادره الفنية النوعية ليظل متمتعا بسحر لا ريب فيه. صحيح أنه لا يطعم فما لكنه يغذي عين الجسد والروح، ويدفع الحواس إلى الحركة والخيال والمتعة، والعقل إلى البهجة، وهي إن كانت ذات نفع فنفعها في سحرها وفي فتنتها الخالصة، وهذه القيمة لا يجب حسابها على أساس المنافع التي تحصلها، وإنما على أساس ما تتيحه من رضى حسي وتخيلي مباشر، ومن حيث كونها الوانا وأشكالا وأصواتا وإيحاءات ذات دلالة سواء كانت جمالية محضة أو فكرية وإنسانية.

الثقافة البصرية تؤكد أن الفن ليس خارج نطاق الحياة الإنسانية بل في داخله... إنها تعلم عشاقها على الدوام كيف ينظرون إلى الحياة والتجربة في ضوء أنماط جديدة لا عهد لهم بها من قبل، وتعلمهم كيف يحلمون بمدينة ذات نظام فاضل وتتمتع بجمال وضياء، لأن الإنسان لايمكن أن يحيا بالخبز وحده.

الثقافة البصرية تساعد على التأمل الحر الطليق وتشكيل الخيال، وتجعل الإنسان شيئا أكثر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"ما من إنسان يمكن أن يوصف بأنه مشاهد جمالي وذواقة فن مجرد وإلى الأبد، بل ما من إنسان يمكن أن يبقى كذلك على الدوام. فعين المشاهد (الذواقة) هي عين كائن حي بكل ما فيها من انعكاسات للاهتمامات والعواطف الإنسانية الرحبة"

مبنى متحف السويداء ١٩٩٠

من مجرد كائن يعيش بأحاسيسه ورغباته فقط.

الاستمتاع الجمالي للخلق الفني ليس هربا أو استغراقا شاردا في ملكوت الله بحثا عن الفردوس المفقود، بل معاينة دائمة لله وللخير والجمال... إنه لحظة مفعمة بالحيوية وممتلئة بالنظام... من شأن الثقافة البصرية أن تجعل الوجود كله ينبض بالحياة، وتصبح تفاصيل الأفعال والمعاناة اليومية بهيجة، كذلك تمنح علاقتنا بالآخرين بعضا من سمة التسامح والمحبة.

الحل

قلت في سياق الدراسة إن الأمية البصرية في الفنون التشكيلية هي عدم قدرة بعض الناس على تذوق الفن تذوقا جماليا والاستمتاع به.

ثم ربطت بين الفن والحياة، وأكدت العلاقة العضوية القائمة بينهما، وقلت إن الحضارة ذاتها شكل من أشكال الفن أو بقدر ما يكون للحياة شكل، تكون فنا... وكون أن يقبل البعض بظاهرة القبح في شوارعنا وبيوتنا ومدننا على أنه أمر مألوف ولا يستحق مواجهة، فذلك يعني أن الأمية البصرية في هذه الحال تصبح إعاقة بصرية لا تقوى على إدراك الحد الأدنى من الجمال - ويا لها من حياة تبعث على السأم - وقد يصبح التكيف معها صعبا. لذا أصبح من الضروري الدعوة إلى الحديث عن الفن والجمال وانتشاره على نطاق عريض بين أفراد المجتمع بكل فئاته.

والدولة تعمل جاهدة على وضع حد للعشوائيات واستزراع مساحات خضراء وأشجار، وإعادة تخطيط وتجميل الميادين ونظافة الشوارع وضبط حركة المرور، وإنارة الحارات والاهتمام بالمناطق الشعبية، لعل وعسى ينضبط سلوك الناس في الشارع المصري، وتتغير الحال إلى الأفضل لا في القاهرة والإسكندرية وحدهما، بل في باقي مدن المحافظات، حينئذ ستكون استجابة الناس للفن ممكنة، ولكي تكون دعوتنا صادقة وحقيقية على أرض الواقع، أرى اتخاذ القرارات الآتية من واقع تصوري الشخصي:

١ - استصدار قرار جمهوري يقضي باستقطاع نسبة ١٪ من تكلفة المنشآت الحكومية وغير الحكومية والمدن الجديدة لمصلحة هيئة خاصة (للتنسيق الحضاري) تكون تابعة لرئاسة الجمهورية، ويكون للهيئة خطة استراتيجية وكوادر طليعية على أعلى مستوى من العلم والتكنولوجيا والفن والثقافة، يكون لأفكارها وتصوراتها وقراراتها صفة التنفيذ الفوري. كثير من بلدان العالم المتحضر تنتهج سياسة دعم الفن والفنانين من خلال سياسة واعية لنشر الوعي والفن والجمال عند غالبية الناس.

٢ - استصدار مرسوم رئاسي يقضي بإزالة جميع اللافتات المثبتة على واجهات البيوت والعمارات وأبنية المصالح الحكومية، التي تحمل أسماء وتخصصات الأطباء والمحامين وشركات المقاولات والمحاسبين وغيرهم، ووضع تلك الأسماء والتخصصات المختلفة والعناوين داخل دليل مثل دليل التلفونات، وداخل أبهاء العمارات في كل أنحاء محافظات مصر.

٣ - منع لصق الإعلانات الخاصة بالدعاية الانتخابية فوق جدران الكباري والمباني، وكذلك أفيشات السينما والمسرح ونجوم الغناء إلا في الأماكن المخصصة لذلك، ومن يخالف ذلك يخضع للمساءلة القانونية ودفع غرامة مالية.

٤ - يجب الحفاظ على ما تبقى من الفلل والقصور والبيوت القديمة الموجودة في كل أنحاء مصر، وهي ذات طابع معماري مميز يندر تعويضه، وكانت ملكا لأسر غنية وإقطاعيين وباشوات وبكوات، غالبيتهم مصريون (مسلمون ومسيحيون ويهود وأجانب)، وهي عرضة الآن لهدمها وإنشاء عمارات ضخمة بدلا منها بلا شكل ومعنى، ليس هذا فقط إنما يوجد شيء آخر مروع وهو انتزاع الأبواب القديمة في المنيا وأسيوط وصعيد مصر، المنقوش عليها بالنحت البارز مواضيع دينية مسيحية غاية في الروعة، وبيعها وتسريبها إلى خارج مصر وذلك خشية الاخوة المسيحيين من بطش الأصوليين المسلمين المتطرفين... لنا أن نتخيل كم هو مؤسف ومحزن أن نسمح لأنفسنا بالتغاضي أو بغض الطرف عما حدث وما يحدث من هدم ومحو متعمد، وتبديد إرث اجتماعي وثقافي وفني ذي قيمة وكأن شيئا لم يحدث، ألم ندرك أننا بتعصبنا البغيض نبتر جزءا حيويا من هويتنا الثقافية والحضارية؟

٥ - المؤسسات الإعلامية والصحافية تضطلع بدور مهم جدا في توعية أفراد الشعب، فهي من أكثر الوسائط الديناميية اليومية انتشارا وتأثيرا في النفوس، ومطلوب منها زيادة رقعة مساحة الفن كتابة وتصويرا وتسجيلا من قبل فنانين يجيدون فن الكتابة والحديث والتحليل.

٦ - المؤسسات التعليمية: إن أهمية دورها الفاعل يلي الأسرة مباشرة، فهي التي تغرس قيم العلم والمعرفة ومبادئ الأخلاق القويمة في نفوس الطلاب، وكذلك تنمي مواهب الصغار في الأدب والشعر والموسيقى والرسم، لكن ما زال الكتاب المدرسي يحتاج إلى تغيير وتطوير في شكله ومحتواه ليس ذلك فقط، إنما المدارس الحكومية نفسها تحتاج أيضا إلى إعادة نظر في تصميمها ومساحتها ووظيفتها وكلها مكتظة بالطلاب، وهي أشبه بالمساكن الاقتصادية المتواضعة ذات فناء صغير وأسوار عالية تحول دون هرب الطلاب منها وكأنها معتقلات علمية.

٧ - كليات الفنون الجميلة والتطبيقية في حاجة إلى تحديث

"أن يقبل البعض بظاهرة القبح في شوارعنا وبيوتنا ومدننا على أنه أمر مألوف ولا يستحق مواجهة، فذلك يعني أن الأمية البصرية في هذه الحال تصبح إعاقة بصرية لا تقوى على إدراك الحد الأدنى من الجمال"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متحف عجمان

مناهجها العلمية والفنية، بما يتناسب ومقتضيات الظروف الاقتصادية وحاجة المجتمع لها، تلك الكليات مكتظة بالطلاب الموهوبين وغير الموهوبين مقابل أماكن محدودة من الاستديوهات والورش والمعامل، وهذا بالقطع يخل بنظام العملية التعليمية وبتنمية قدرات المواهب الحقيقية، علاوة على المحتوى العلمي للمقررات الدراسية العلمية والمواد النظرية واللغات وغيرها تحتاج إلى تحديث حقيقي وكفاءات للقيام بتدريسها. ومن دون تحقيق ذلك تكون النتيجة كما هي الحال أعدادا غفيرة من الخريجين كل عام لم تحصل سوى القليل، وثقافتها الفنية متواضعة... ومع هذا أتمنى في ظل القبول المتزايد في كليات الفنون، ورغبة الأعداد الغفيرة من الطلاب في دراسة الفن وتنمية مواهبهم، أن تنشأ أقسام للفنون داخل كل جامعة من الجامعات المصرية على أن يلتحق بها الطلاب الراغبون في ذلك، بينما يكون لطلاب الكليات الأخرى من طب وهندسة وعلوم وآداب وتجارة وغيرها الحق في دراسة واحدة من مجالات الفن، والعكس بالنسبة إلى طلاب الفنون أن يكون لهم الحق في دراسة واحدة من المواد النظرية التي يختارونها، ذلك يساعد على حل مشكلة الأعداد المتزايدة في كليات الفنون ويتيح في الوقت نفسه فرصة طيبة للطلاب الذين لم يسعفهم الحظ، ولديهم استعداد فطري نحو الفن، نيل قسطهم التعليمي منه. بذلك نكون قد أتحنا الفرص لجميع الأولاد الموهوبين أو من لديهم استعداد طيب، وزدنا من مساحة قاعدة تذوق الجمال ومحبيه من ناحية، وربطنا بل وزاوجنا بين الفن والعلم والحياة من ناحية أخرى.

٨ - الجاليريهات (قاعات عرض الفنون): تمثل الجاليريهات همزة الوصل بين إبداع الفنان كمنتج ثقافي وبين الجمهور المتلقي للفن. وباعتبارها منافذ عرض مهمة سواء كانت خاصة أو حكومية، ينقصها الكثيرمن وظائفها لأداء دورها على نحو مميز. فهي تكتفي بعرض أعمال الفنانين على مدار العام وتقوم بإرسال بطاقات الدعوة إلى الفنانين ومحبي الفن، لحضور حفل الافتتاح لمشاهدة المعروضات في حينها أو في وقت آخر، وأحيانا تلجأ إلى عمل محاضرات أو ندوات حول الفنان وفنه أو حول قضية فنية أو جمالية يحضرها عدد محدد من المدعوين. وهنا لا يمكن بحال من الأحوال الإقلال من أهمية ذلك الدور، إنما قصدت أن أشير إلى مقترحات أخرى وهي: لماذا لم يجر استصدار كتيب أو دليل فني حتى الآن يتضمن جميع قاعات العرض في مصر مرفق به خريطة توضح ذلك، وأيضا صور فوتوغرافية للأعمال الفنية، ونبذة عن الفنان والأعمال المعروضة واتجاهاتها وأساليبها وتقنياتها، على أن يصبح في متناول الجميع أو من يريد الحصول على مزيد من المعرفة، إضافة إلى ذلك أن كل جاليري يسهم بشكل أو بآخر في تنمية أذواق الناس حسب نوع المعروضات التي يقدمها إليهم وحسب سياسة العرض التي ينتهجها؟

لماذا لم تستصدر كتيبات في نهاية العام تحوي داخلها نشاطات كل قاعة من معارض ومحاضرات وورش عمل، وتعرض للبيع بمبلغ معقول على أن تكون باللغتين العربية والأجنبية.

٩ - لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة وقطاع الفنون التشكيلية ونقابة الفنانين التشكيليين وكليات الفنون الجميلة والتطبيقية والتربية الفنية... كلها تقيم نشاطات غنية، وتقيم مؤتمرات علمية داخل أسوارأبنيتها الخاصة، وهي نشاطات تحتوي على دراسات وأفكار ومقترحات قيمة... لو التفت إليها بعين الاعتبار وخرج إلى حيز التنفيذ ما يصلح منها، سواء في شكل دراسات متخصصة أو مقترحات قابلة للتنفيذ، فمن المؤكد سيستفيد منها المجتمع، لكن للأسف الشديد لا يعمل بها والنتيجة لا شيء، مجرد جهد ونشاط روتيني ليس إلا يجري داخل دوائر مغلقة مقصورة على الباحثين وأرباب المهنة فقط. وتحفظ في النهاية داخل الدواليب أو الأرفف.

في نهاية الدراسة، أردت أن أشير إلى أن الأمية البصرية في الفنون التشكيلية بكل مجالاتها واتجاهاتها وتقنياتها من تقليدية واستشراقية وحداثية وما بعد الحداثية، ليست بمعزل عن العمارة والموسيقى والآداب والفلسفة والعلم والتكنولوجيا وغيرها، لأنها جزء حيوي من ذلك النسيج الحضاري والثقافي لأي مجتمع، ولا يمكن بحال فصلها عن استراتيجية التنمية الشاملة التي تنتهجها بعض الدول والحكومات في العالم. وربما كان هذا يوضح الفارق الجوهري بين دول متقدمة تدعم الفن وتستثمره ودول نامية لا تكترث كثيرا بدور الفن في الحياة كأداة تثقيف حضارية وتنموية، ومن ثم محو الأمية البصرية وتثقيف العين تثقيفا واعيا يتطلب تفعيل دور كثير من المؤسسات التعليمية والإعلامية والصحافية والثقافية وغيرها من الجمعيات الفنية وقاعات العرض، إلى جانب توفير المناخ الإنساني المناسب وحجم المعاناة اليومية، ووضع حد للفكر الأصولي المتطرف الذي فرض نفسه رقيبا وقيما على نتاج الفكر الثقافي والإبداعي. حينئذ سوف يصبح المواطن العادي مهيأ لتذوق الجمال وفهم الفن بما يتناسب وثقافته واستعداداته، لا على اعتبار ترف أو منفعة، إنما كقيمة ثقافية وإنسانية تهذب وترقي الفكر والمشاعر، وتدعو إلى قيم الخير والمحبة والتسامح مع الآخر، ونبذ كل أشكال العنف والتعصب والكراهية ◆

الفنان التشكيلي الفلسطيني الراحل مصطفى الحلاج يشكل حالة متفردة في حياته وموته وفنه وسلوكه الشخصي، فهو خلطة عجيبة من التناقض والتوحد. يوائم ما بين سلوكه كإنسان ولوحاته كفنان فلسطيني مشرد مهاجر ما بين الفيافي والبلدان. رسالة ثقافية لحلم لا ينتهي، في موته الفاجع وحياته المغلفة بكل تفاصيل القهر اليومي، وإن جريدة الفنون لتفرد بين يدي قارئها دراستين عن الحلاج بغية إعطاء دوره الفني ما يستحق من تقدير، ولو بدا هذا متأخرا!

الفنان التشكيلي مصطفى الحلاج

فجيعة الفن في موت الفجيعة

عبدالله أبو راشد - سوريا

ثمة حبل سري يحيله إلى حالة بوهيمية غير مكترثة أو عابئة بذاتها وما حولها، تراه أشبه بصندوق مغلق على الأسرار والحكايات. يومياته حافلة بالرموز كما هي لوحته الحفرية المثخنة بوجودية «الأنا» المطلقة في كثير من الأحيان، ترافقه كوصمة لصيقة بمثقفي النخبة التي كان لها في ستينيات القرن العشرين مكانة مرموقة وحظوة مشهودة. كانوا مركز العالم ومحط أنظار العامة في القدرة على التغيير والتنوير. هذه الأنا التفاضلية (أي صورة الحلاج الشخصية) الترسيمية المنتشرة على الدوام فوق سطوح لوحاته وفي تفاصيل حكايته الفنية التشكيلية تنبئ بحقيقة الألم وعمق المأساة التي عاشها. تبني جسرا تواصليا ما بين مسقط رأسه في قرية «سلمة» بالقرب من مدينة يافا بفلسطين عام ١٩٣٩، وترحاله في أراضي الغربة العربية والأعجمية متعددة الأسماء والعواصم، ومكان احتراقه وتفحمه في مدينة دمشق في يوم ٢٠٠٢/١٢/١٥ هو وأعماله، منهية فصول مأساته في مواقف مشهدية لما تبقى من رفات جسده المسجى في حضرة المثقفين «الوطاويط» الذين مارسوا طقوس دفنه القائمة على خبث القلوب، والتي لم تكترث بجوهر وجوده كفنان تجاوز حدود القطرية والإقليمية، وامتدت شهرته وحضوره في كل الكرة الأرضية، ولم تستذكره إلا بعد موته ورحيله الجسدي محترقا تماما على قارعة الزمن الرديء.

الفجيعة وسردية النص البصري «الكارثي» هما حيزه الحيوي والوجودي في عموم لوحاته وحياته. عجينة إنسانية ولونية من تناقض الأبيض والأسود متجاوزة حدود المألوف، خارجة عن عباءة البحث الأكاديمي ومتمردة عليه مؤثرة

المسحة التعبيرية ذات النفحة السريالية التي تأخذ من مسارب الأسطورة والميثولوجيا الكنعانية والمصرية والسورية القديمة بعضا من ذاتها الابتكارية. تستحضر مأساة التاريخ وصفحاته التراجيدية المشبعة بأنفاس الفاجعة، ابتكار قائم على الهدم والتدمير البنيوي لأكاديمية اللوحة الحفرية التي يقدمها «الحلاج»، مواقف بصرية مأساوية «حلاجية» البصمة والوهج وتلخيص حيزها الكوني والوجودي تكثيف للزمن وللحزن الفلسطيني المقيم. من تأليف اللون وصخب الإيقاع وتوزع مفردات نصه البصري والتقني. لوحات هو حاضر في كل تفاصيلها بوصلة هداية وإحالة دلالية مشروعة لمشروعية بحثه الفني الخاص. بصمة فنية تشكيلية لصيقة به لأسلوبية سردية وتقنية مبتكرة امست مدرسة مرجعية بصرية وثقافية لا بد منها في عوالم الحفر العربي المعاصر. ومن خلالها أصبح «الحلاج» أيقونة فن الحفر العربي بلا منازع، إذ لا يشعر المتلقي في لوحاته وحياته أي فواصل وحواجز، بل هي مطابقة في تماثل السلوك والمحتوى التفاعلي مع رموزه وعلاقاته، سردية منقوشة على توليفات الخامة الحفرية (الكليشه) وسطوح الورق المطبوع (اللوحة المنسوخة). تجد لذاته الوجودية المستلبة حسا عالي الوهج تدميري المنشأ ومتسعا لجموح الخيال. متمرد وأسطوري في كل إحالاته الرمزية. تفضي لوحاته إلى معزوفة لغربة المكان والفنان ما بين مذبح وطن وذاكرة مفتوحة على الزمن ومقصلة تاريخ يصنعه الأقوياء المغتصبون، مقدمة في بوحها البصري مدارات الأسئلة المفتوحة على الاستنتاج.

هذا الفلسطيني المشرد والمأزوم حتى النخاع، دائم الترحال عبر أروقة الزمن العربي المقيت. تقلبه العواصم، إقامة توصمه بضجيج الاتهام والعبارات السياسية السوقية لأزمنة العولمة. لكن مصطفى الحلاج في موته المعلن المحترق تماما كإنسان وفنان طاويا صفحة من فصول الرواية الفلسطينية، يشكل استكمالا لا سرديا لرحيل الشهداء «غسان كنفاني، ناجي العلي وآخرين» بيان موت المثقف.

«مانفيستو» منطقي لعبث الأيام وضياع الأحلام، ونموذجا لمأساة المثقف العربي الذي تقصيه حرب القبائل وأحابيل السياسية، واضعة إياه في فوهة المدفع قنبلة موقتة لموت دائم، ترميه في التيه مهمشا على قارعة الطريق، أشبه بلوحة بكائية لوطن مفجوع بأبنائه.

تهطل إبداعاته أمطارا ملونة بألوان العلم الفلسطيني فوق مساحات ما تبقى من ذاكرة وأمل. تغني موالا شعبيا أسطوري الملامح والقسمات، قصيدة ممتدة البيان والبنيان لحزن فلسطيني لا ينتهي في حدود الموت واللوحة والكلمات. لوحاته الحفرية (الغرافيكية) التي وجد فيها ضالته المنشودة على الرغم من دراسته الأكاديمية لفن النحت بالقاهرة. فاتحا بوابة مشرعة لخيال خصب في ميادين الحفر المدرجة في سلم مكتشفاته التقنية البسيطة غير المعقدة والمكلفة، حيث كانت خامة خشب (المازونيت) المضغوط هي ميدانه وبداية لمشوار تجلياته التصويرية، ثم أمسى خشب (M.D.F) مادة مطواعة في رسم طقسه الأخير الذي أسماه «ارتجالات الحياة»، لوحة حفرية متفردة في عالم الفنون الحفرية وغير مسبوقة. تلخص تجربة الحلاج وتختزل عمره الفني جدارية كان ملتقى الزيداني للفنون التشكيلية في سوريا موطنا لولادتها، لها من العمر عدة سنوات بطول محفور بلغ نحو ١١٤ مترا وبعرض خمسين سم. متخمة بأنفاس التعبيرية - السريالية المغادرة بطبيعة الحال لواقعية اللقطة التصويرية في أدواته ومهاراته وأحباره التي أمست خليله الوفي في إظهار مفاتن الرواية «الحلاجية» أسود على بياض الورق. عناق لا ينتهي في ظلال التوصيف السردي ذي النفحة الأسطورية، جنوح على الدوام في معاندة الحياة وواقع الأيام. تستظل في تفاصيل الميثولوجيا وذاكرة الأمكنة التي تعطيه قدرة عجائبية على ديمومة العمل والحياة. الكائنات الحية الأليفة وبعض من خوارق الطبيعة هي من أكثر الرموز تداولا في سردية نصوصه البصرية. فلسطين موجودة في كل تفاصيل مفرداته الفنية التشكيلية، وإن أثرت الانزياح خفية في كتم المباشرة السردية. مسكونة في ذاته، في رموزه ودلالاته، تحكي ألف ليلة وليلة فلسطينية تحت ضوء القمر وصراخ الديك الذي لم يستطع في ذلك اليوم، يوم الفجيعة ولحظة موته المعلن، واحتراقه وتفحمه، أن يقص ما تبقى من غنائيته، ليعم السواد ولينتهي التناقض إلى غير رجعة.

بطاقة الفنان مصطفى الحلاج:

- مواليد سلمة، قضاء مدينة يافا بفلسطين، عام ١٩٣٨.
- درس فن النحت بكلية الفنون الجميلة في القاهرة، متخرجا منها ١٩٦٣.
- تابع دراساته العليا في جامعة الأقصر، متخرجا عام ١٩٦٨.
- أول معرض له في القاهرة عام ١٩٦٤، وفي مدينة دمشق عام ١٩٦٩.
- مشارك دائم في جميع المعارض الدولية والعربية لفنون الحفر، وحاصل على مجموعة من الجوائز وشهادات التقدير منها، فضية معرض فلسطين بالقاهرة عام ١٩٦٤، جائزة الحفر في بينالي الإسكندرية عام ١٩٦٨، ذهبية الحفر في مهرجان المحرس بتونس ١٩٩٧، ذهبية بينالي بنغلادش ١٩٩٧، جائزة الحفر في بينالي المحبة في سوريا ١٩٩٩.
- أقام أكثر من عشرة معارض فردية، ولوحاته مقتناة في كل العواصم العربية والأوروبية والأمريكية والآسيوية.
- عضو مؤسس لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب.
- عضو أمانة عامة لاتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين.
- توفي محترقا في منزله يوم ٢٠٠٢/١٢/١٥ بمدينة دمشق

"
تهطل إبداعات الحلاج أمطارا ملونة بألوان العلم الفلسطيني فوق مساحات ما تبقى من ذاكرة وأمل. تغني موالا شعبيا أسطوري الملامح والقسمات، قصيدة ممتدة البيان والبنيان لحزن فلسطيني لا ينتهي في حدود الموت واللوحة والكلمات
"

أنا لست متصوفا، أنا زاهد وهناك فرق بين المفهومين. أنا زاهد في كل شيء من أجل فني.

مصطفى الحلاج

مصطفى الحلاج

نبوءة النار والغياب

إبراهيم اليوسف - سوريا

حاولت بكلمات النخاع أن أسحبها
من دائرة الحصار فامتنعت
فعصرت نفسي في يدي
هي ابتعدت
عاجنة حروف الكلمات
كانت تهم بالباب
وتسمرت
يا له من حي
كتفي وسادة
رغم الغياب
قلت للبراكين/ماذا
فأجابت: ومتى كانت الصواعق
تأخذ إذنا من غابة
واشتعلنا...

هذا المقطع مجتزأ من نص بعنوان: «عندما يكون اللجام في القاع» مرفق مع إحدى لوحات الفنان الحلاج على الصفحة الأخيرة من ملحق «الثورة» الثقافي في العدد ١٧/٢٣ - ٦ - ١٩٧٧، حيث كانت هذه الصفحة مخصصة على الدوام له يقدم خلالها مادة نصفها رسوم بالريشة، ونصفها رسوم بالكلمات، وكانت تدفع كثيرين من أبناء جيلي، ونحن لما نزل في مقتبل الولع بالثقافة والفن، ننتظر وبفارغ الصبر تلك الصحيفة التي كانت - طفرة استثنائية وقتها! - لنبدأ قراءتها من الصفحة الأخيرة تماما وتأمل رسومها، حيث كلمة الحلاج مثقلة بالرؤى، ومكثفة بالدفق الإنساني، مضغوطة تتقاطع مع رغبتنا الجموح في النزوع إلى تلقي قصيدة «النثر والاحتفاء بها، أيما احتفاء...!

بيد أن هذا المقطع الذي يكاد يرسم تماما الفجيعة المأساوية التي تعرض لها الحلاج، يكاد ينم عن نبوءة أكيدة بـ «حالة الموت» المؤلمة هذه، لا سيما إذا أعدنا قراءة المفردات التي تشكل بناء هذا المقطع: الحصار - الامتناع - عصر النفس - الباب - حي - غياب - البراكين - الصواعق - الغابة - الاشتعال -، أجل إذا كانت هذه المفردات تذكر، وإلى حد بعيد، بالمصير المفجع الذي تعرض له فناننا أخيرا، إلا أن تفاعل هذه المفردات وغيرها ضمن البناء النصي تشكل مقاربة أكبر من نبوءة الغياب، على رغم كتابتها قبل ربع قرن من الزمان تماما...!

حقيقة لقد هز نبأ رحيل الحلاج كل محبي هذا الفنان الكبير، بل وكل محبي الفن عموما، بعد أن تعرض في مساء يوم الأحد ١٥ - ١٢ - ٢٠٠٢ لحريق شب في مرسمه، في صالة الفنان الشهيد ناجي العلي - مكان إقامته -، بعد ماس كهربائي كاد يلظي كامل البناء الذي يقيم فيه حوالى أربعين أسرة، ولقد كان مرسمه يعج بحصيده الفني الكبير من اللوحات والنتاجات الفنية التي أنجزها، الأمر الذي زاد من سرعة الاشتعال في هذه الأعمال المهمة عنده، فظل يطفئ ألسنة النار المجنونة بكلتا قبضتيه، بينما خرجت زوجته تستنجد بالجيران، من دون أن يغادر هو المرسم، ليلفظ أنفاسه الأخيرة بعد وصول رجال الإطفاء، شهيد فن وموقف بامتياز...

> ”استقر الحلاج في مدينة دمشق، فهي أعطته الراحة النفسية بطبيعتها ومجتمعها الطيب الذي يحمل تطور المدينة، وبساطة الريف“

ومصطفى الحلاج من مواليد منطقة سلمة، قضاء يافا عام ١٩٣٨، درس النحت في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، وأتم هناك دراسته العليا في مراسم الدراسات العليا في الأقصر عام ١٩٦٤، وكان قد حصل على عدد من الجوائز الفنية عربيا، وعالميا، وأسهم في لجان التحكيم لعدد من المهرجانات الفنية التشكيلية، بل والسينمائية والمسرحية على حد سواء.

تعرف الحلاج على عدة عواصم عربية بعد مغادرته القاهرة، إذ أقام في كل من: عمان - بيروت، ليستقر فيما بعد في دمشق التي يقول فيها:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”

كان جلجامش يطلب خلود اسمه عبر المغامرة والعقل... حيث يقول إلى صديقه أنكيدو: “من الذي يقوى على الفرار من الموت؟ أيام البشر معدودة، أعمالهم هباء..”

“

«استقر بي الوضع في مدينة دمشق، فهي أعطتني الراحة النفسية بطبيعتها ومجتمعها الطيب الذي يحمل تطور المدينة، وبساطة الريف»، وحقا إن معرفة دائرة تواصل الحلاج بالحياة الاجتماعية والثقافية في دمشق، ومعرفة حميمية علاقته مع بعض الأمكنة التي كان يتردد عليها: أحياء، شوارع، مطاعم، مقاه... لتدل بحق على الروح المائزة لديه، وإنسانيته العالية، والطافحة بكل مفردات الوفاء، والألفة، والاندغام المدهش.

وعلى رغم أن فناننا الكبير كان يقلقه كثيرا هاجس الموت، الأمر الذي كان يحد به أن يتقمص شخصية جلجامش، يستنطقها، ويرسمها، هو ذا يقول وتحت عنوان: «جلجامش والبحث عن الخلود»: «الموت ذلك الكائن المرعب الذي يولد معنا ويوازينا مدى الحياة القصيرة... هذا الموت نفسه مفجر فكرة الخلود... حضارة كاملة كرست كل إنتاجها لقهر الموت والحصول على الخلود من اهرامات ومقابر منحوتة في الجبل والتماثيل المصنوعة من الصخور الصلبة والمعابد الجنائزية الضخمة... فن التخطيط - رسوم كتابات...إلخ، حتى الأساطير بالنسبة إلى الفرعوني ما هي إلاتفسير للخليقة، أو كتبرير لمصير الإنسان، حيث كان الاعتقاد بإمكان خلود جميع عناصر الإنسان، من الروح «با» إلى القرن «كا» والظل، وحتى الجسد، وكانت حياة أوزوريس الملك الدنيوي الذي مات ثم بعث، هي المثل الذي يرنو إليه كل إنسان ضمانا للحياة بعد الموت، طلب الفرعوني الخلود... بعد الموت، ولكن جلجامش بطل الملحمة البابلية... رفض فكرة الموت نفسها، وذلك بعد أن رأى صديقه الحميم أنكيدو، قد مات، في البداية كان جلجامش يطلب خلود اسمه عبر المغامرة والعقل... حيث يقول إلى صديقه أنكيدو: «من الذي يقوى على الفرار من الموت؟ أيام البشر معدودة، أعمالهم هباء... ». ثم يستمر الحلاج كي يتحدث عن حالة أنكيدو الباحث عن الخلود، عندما يرتطم بحنظل الحقيقة أكثر: «كان جلجامش يعلم أنه لم يكن هناك سوى فرد واحد من البشرية، في جميع التاريخ، قد نال الخلود، ذلك هو «اوتنابشم» وهو متحرق ليقف منه على سر الحياة الخالدة، حضت زوجة «أوتنابشم» زوجها على الرفق بجلجامش، فكشف له عن «نبات الشباب» الأبدي الذي ينمو في أعماق البحر، ويحصل جلجامش على «النبات» وفي طريق العودة بينما هو يستحم في بئر، فإذا بالحية تسرق منه ذلك النبات، وهربت بعد أن غيرت جلدها تاركة إياه بجوار البئر، ويعود جلجامش، إلى مدينة «ارك» متعبا يائسا... باحثا فيها عما عساه أن يجده من سلوى وعزاء في بناء أسوارها الخالدة. الفراعنة اعتقدوا بالخلود بعد الموت، وجلجامش أراد أن يحقق الخلود المادي الملموس وهو حي، أما أقهات ابن ذنيال الفينيقي، فنجده لا يكترث بالخلود... سنجد كيف عرضت عليه «عناه» الخلود... وكيف رفضه... «ملحق الثورة الثقافي - العدد ١٦/٢٥ - ٨ - ١٩٧٧».

من خلال الآراء المقبوسة للفنان حول الموت، يتبين لنا وبجلاء التتبع الدقيق له للموقف الأسطوري من فكرة «الموت» على اعتبارها المصير المحتوم للكائن البشري، والنقيض لكل جماليات الحياة، وبالتالي فإن الآراء لتختلف في الفضاء الأسطوري بين إصرار على الخلود الدنيوي، مقابل إصرار آخر على خلود ما بعد الموت، إلا أن هذا الإصرار على الحياة، كما يبدو ذلك تماما في العديد من الحوارات التي أجريت معه، وتفوح منه رائحة الحريق والاكتواء باللهب الفلسطيني الذي يلظي كل هدأة، ويحرق كل سكينة.

ها هو يقول في حوار أجرته معه أمينة عباس (جريدة «البعث» ٢٠ - ١٠ - ٢٠٠٢): «ثم إن الموت فرض وجودي... أنا لو لم أقبل الموت، ما أنتجت آلاف الأعمال التي سرقت وضاعت، ثم ابتدأت من جديد... أي فنان إذا لم يلمس المصادر الأساسية للحياة: الحب - الحياة - الموت - إذا لم تسكنه هذه الأشياء متجاورة فإنه لن يصل إلى الذروة».

بحثا عن الهواء ونبات الخلود

إذا كان هاجس الحلاج الأول هو أن يكون على امتداد رحلة نصف قرن مع الألوان ولغة الحفر لسان قضية فلسطين، ويبتغي تكريس كل ما لديه من أجل هذه القضية، إلى درجة أنه حلم ذات يوم أن يكون صحافيا يدافع عن قضيته، بيد أنه ومنذ معرضه الأول ١٩٦٤ في القاهرة، بدأ يخط مساره الفني تشكيليا وغرافيكيا على نحو مختلف، مستفيدا بالتأكيد من دراسته في القاهرة وتأثره بالفن الفرعوني بخاصة، إلى أن غدا مدرسة - بحق - في التوثيق للهاجس الفلسطيني أمام كل محاولات امحاء رموز هذا المكان، بل أناسه أيضا، وبهذا فإن قضية الحرية - كما يشير إليها الفنان د. غازي الخالدي ظلت محور اهتمامه على الدوام (جريدة «البعث» العدد ١١٩٥٩/٢٣ - ٢٢ - ١٢ - ٢٠٠٢): «إن أي لوحة لهذا الفنان الاستثنائي لتدعنا نشعر في حضرتها أننا بالتالي إزاء رؤية مختلفة للعالم، حيث التداخل الملحوظ بين ما هو إنساني وما هو حيواني بلغة وليد قارصلي (جريدة «البعث» - العدد نفسه) إلى درجة «أن هذه الكائنات - كما يقول قارصلي نفسه - متوافقة ومنسجمة مع عالمها وعالم الإنسان، أيضا، فلا تجد فيما بينها استنكارا، أو دهشة من عدد الأرجل أو الأيدي أو الرؤوس، أو التلاحمات، مع ملاحظة أن الحلاج لا يستخدم الصفات المألوفة والمبذولة والمشهورة شعبيا عن الحيوانات، ليضيفها مجسمة إلى الإنسان أبدا».

والحقيقة أن لوحة الحلاج «تداعيات وارتجاليات الحياة» التي عمل عليها منذ العام ١٩٦٨ في تونس - كما تقول أمينة عباس - وبدأ يكملها في دمشق منذ ١٩٩٤ ونفذ الحلاج منها ١١٤ مترا، والتي هي كما تشير بعض الكتابات التي تناولتها ولو سريعا، وكما أشار الفنان نفسه في حوار تلفزيوني أجري معه قبل رحيله بأيام، إن هذه اللوحة التي تمثل عصارة رؤاه العميقة لمختلف قضايا الحياة والموت لهي بحق إحدى اللوحات المتفردة عالميا، وإن كان الأستاذ وليد قارصلي يشير إلى أن المنجز منها لا يتجاوز الـ ٩٣ مترا فقط، إلا أنها كانت تؤهله - وكما كان يحلم - لإدخاله سجل غينيس للأرقام القياسية كأطول لوحة فنية في العالم، وإذا كان ما يدعو إلى الألم أن هذه التحفة الفنية نفسها قد التهمها لهيب النار المسعورة في حادث الحريق الكارثي، فإن ما يخفف من هول الصدمة - ولو قليلا... قليلا - أن بعض أصدقاء الفنان قاموا بتصويرها كاملة كما بين ذلك الصديق حسن م يوسف.

عموما، إذا علمنا أن عددا من أصدقاء الفنان قدأقاموا، وبعد أيام قليلة من رحيله معرضا بعنوان «تحية إلى الحلاج»، فإن المعرض السنوي للفنانين التشكيليين للعام ٢٠٠٢ الذي جرى افتتاحه أيضا وفي الجناح السوري بمعرض دمشق الدولي، يأتي على رغم المشاركة الواسعة للفنانين السوريين - لهذا العام - كئيبا في ظل غياب هذا الفنان الاستثنائي والجميل الذي تعرض جسده على غرار ما جرى للفنان لؤي كيالي - لألسنة النار المجنونة - على رغم الفرق بين مسببات الحريق - وها هو الحلاج يتناول موت توت عنخ امون إذ يكتب على لسان زوجته: أطلقن الأصوات بالنواح، لا تسكتن: اه... واحسرتاه على الراحل الجميل الذي رحل إلى أرض الخلود، ها هو ذا قد وقع في الأسر: أنت يا من كنت كثير الأهل والناس. أنت الآن في الأرض التي تحب الوحدة، أنت يا من كنت تحب أن تحرك ساقيك لتمشي، ها أنت مكتوف ومربوط بإحكام، أنت الذي كنت تملك الكثير من الثياب الرقيقة، وتحب أن ترتديها، ها أنت راقد في ثوب الأمس البالي ◆

”

يتناول الحلاج موت توت عنخ آمون إذ يكتب على لسان زوجته: أطلقن الأصوات بالنواح، لا تسكتن: آه... واحسرتاه على الراحل الجميل الذي رحل إلى أرض الخلود، ها هو ذا قد وقع في الأسر: أنت يا من كنت كثير الأهل والناس

“

دراسة مهمة وفريدة من نوعها عن الفن التشكيلي العربي قام بإعدادها الفنان المصري محمد مهدي حميدة والتي نال بها الجائزة الأولى للإبداع الفكري والأدبي من دار سعاد الصباح عام ٢٠٠١. وهي الدراسة التي قامت الدار بنشرها في كتاب رائد يقع في ٢١٨ صفحة من القطع المتوسط حمل عنوان «الفن التشكيلي العربي وأبرز مبدعيه».

درس أعمال ٧٣٣ فنانا وفنانة من ١٩ دولة

الفن التشكيلي العربي وأبرز مبدعيه

وجوه - عادل السيوي

الكويت - تهاني مصطفى

قسم حميدة كتابه إلى ثلاثة أقسام، الأول وهو المدخل إلى الفن التشكيلي العربي وتحدث فيه عن الحركة التشكيلية العربية وأبرز مبدعيها في ١٩ دولة عربية شملها البحث، وهي مصر والعراق ودول المغرب العربي (الجزائر - تونس - المغرب) وبلاد الشام (سوريا - لبنان - الأردن - فلسطين) ودول شبه الجزيرة العربية (الكويت - السعودية - البحرين - قطر - عمان - الإمارات - اليمن)، بالإضافة إلى دول ليبيا والصومال والسودان، وتناول في هذا الجزء تاريخ الفن التشكيلي في كل دولة منذ بدايتها، حتى الآن، مستعينا بأعمال ٧٣٣ فنانا شملهم البحث، منهم ١٢٦ فنانا من مصر و٨١ من العراق و١٤١ من دول المغرب العربي و١٦٥ من دول الخليج العربي و١٧٧ من بلاد الشام و٤٣ فنانا من السودان والصومال وليبيا.

أفرد الباحث جزءا مهما في دراسته بعنوان «التشكيليون العرب في بلاد المهجر»، وتحدث عن تجربة ثمانية فنانين عرب يقيمون في الخارج ومدى تأثير تلك الإقامة على فنهم وهم: المصريان جورج بهجوري وأحمد مرسي، حيث يقيم الأول في فرنسا والثاني في أمريكا، والعراقيون إياد الموسوي الذي يقيم في كندا وعباس الكاظم ونوال السعدون اللذان يقيمان في الدنمارك، والسوري مروان قصاب باشي الذي يقيم في ألمانيا واللبناني خليل شعبان المقيم في كندا.

الجزء الثاني من الكتاب قسمه حميدة إلى جزأين الأول بعنوان «تاريخ ونقد التشكيل العربي» وتحدث فيه عن تاريخ النقد التشكيلي في كل من مصر وسوريا والعراق. والجزء الثاني بعنوان «الصحافة التشكيلية العربية»، حيث قسمها الباحث إلى ثلاثة أقسام: الأول هو الصحافة المتخصصة في الفنون الجميلة مثل مجلة «فنون عربية» التي كان يصدرها من لندن في الثمانينيات الشاعر الراحل بلند الحيدري، كما تعرض الكتاب لتجربة مجلة «الاتحاد الدولي للرسم والتربية الفنية» التي كانت تصدر في الثلاثينيات والأربعينيات في مصر، ومجلة «صوت الفنانين» التي كانت تصدر في الخمسينيات، وأكد حميدة أن معظم هذه المجلات توقفت عن الصدور لأسباب مادية حيث لم تجد الدعم المادي اللازم لاستمرارها.

القسم الثاني من الصحافة التشكيلية العربية هي الصحافة الثقافية التي تهتم بتخصيص جزء كبير من صحافتها للفن التشكيلي، ونوه الباحث في هذا السياق بمجلات الهلال (مصر)، والدوحة (قطر)، الفيصل (السعودية)، والعربي وجريدة الفنون (الكويت). أما الجزء الثالث من هذه الصحافة فهو الصحافة العامة أي الصحف والمجلات اليومية والأسبوعية التي تتابع الحركة التشكيلية العربية.

القسم الثالث والأخير من الكتاب كان عبارة عن جداول تضم أسماء الفنانين العرب الذين شملتهم الدراسة مرتبة طبقا للحروف الأبجدية، بالإضافة إلى ملاحق الصور التي تضم بعض نماذج لأعمال هؤلاء الفنانين.

عن هذه الدراسة المهمة يقول الفنان محمد مهدي حميدة في مقدمة كتابه: «تظل الكتابة عن الفن التشكيلي ضرورة ملحة لما تحمله في طياتها من قدرة هائلة على الرصد الشامل والنقد الصادق الأمين - وإنني أقصد بالكتابة في هذا المقام - تلك التي تتجه إلى الأهداف النبيلة فحسب.

والكتابة عن الفن التشكيلي العربي بوجه خاص - تساهم بطريقة أو بأخرى - في خلق ذاكرة تشكيلية عربية يمكنها استيعاب المنجز التشكيلي للفنانين العرب، وإدراك أهمية هذا المنجز ودوره في صياغة ملامح مميزة للإنسان العربي المتحضر في العالم الحديث.

وفي السبيل إلى ذلك، رأيت أن أعتمد في هذه الدراسة المنهج التاريخي والإحصائي كأساس للعمل، كما تحريت الدقة في الوقوف على سلامة المحتوى، وبخاصة التواريخ التي وجدت كثيرا منها وقد اختلفت من مصدر إلى آخر، فحاولت جاهدا تحري أقربها إلى الصواب.

وقد اشتملت الدراسة على عرض لجذور وملامح الحركة التشكيلية وتأثرها بالواقع الاجتماعي والسياسي في ١٩ دولة عربية، وأبرز المبدعين في هذه الدول، ويصل عددهم إلى ٧٣٣ فنانا وفنانة، يمثلون مختلف الأجيال والتوجهات، وعلى الرغم من أن هذا العدد قد يبدو للبعض كبيرا، إلا أنه في حقيقة الأمر لا يمثل سوى عدد قليل من التشكيليين العرب.

كما احتوت على جزء مهم من حركة التشكيل العربي في بلاد المهجر: فرنسا، كندا، ألمانيا، أمريكا، وغيرها، وأيضا على صفحات خاصة بالحركة النقدية المصاحبة، والصحافة الفنية المتخصصة التي تعنى بالفن التشكيلي على قلة جمهوره، وقبل هذا كله على عرض موجز لحالة الفنون في البلاد العربية قبل وبعد ظهور الإسلام، ثم تأثرها بالاستعمار الغربي».

في الفصل المهم الذي حمل عنوان «مدخل إلى الفن التشكيلي العربي» يقول حميدة: «ترتبط كلمة «الفن» في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميزها بأنها فنون تشكيلية أو «مرئية» والفن - كما يقول أرنست فيشر - صورة من صور العمل، أما الفن - من حيث القيمة - فهو معيار حضارة الأمم، والفن التشكيلي بوجه خاص هو صاحب المدونة الأمينة لطراز الحضارة، وهو الناقل للصور الكائنة ورموز العقل في الأمم.

وإذا تتبعنا تاريخ الفن منذ بدايته في العصور الحجرية فيما بين عامي ٥٠٠٠ و٣٠٠٠ ق.م وحتى هذا العصر، فسوف نجد أنه لم يبق على هيئة واحدة، فقد تعددت الاتجاهات واختلفت المدارس والمذاهب على مر العصور واختلاف الحضارات، وتغيرت أساليب الرسم واستخداماته وتعبيراته، فقد اختلف فن الحضارات القديمة مثل المصرية والصينية وحضارات بلاد ما بين النهرين والحضارات اليونانية والرومانية والبيزنطية بعضها عن بعض، واختلف التعبير الفني باختلاف الأديان بدءا بالمسيحية والإسلام، وانتهاء بالبوذية والهندوسية، وأيضا اختلف الفن في مفهومه من عصر لآخر، فنشأت المدارس الفنية المختلفة مثل (الواقعية Realism عام ١٨٤٠ والانطباعية او التأثيرية Impression-ism عام ١٨٦٠ والرمزية Symbolism عام ١٨٨٠ والتكعيبية Cubism عام ١٩٠٧ والتعبيرية Expressionism عام ١٩٠٨ والمستقبلية Futurism عام ١٩٠٨ والموضوعية والوجدانية Mono-Oljectivism عام ١٩١٢ والتشكيلية الجديدة New Plasticism عام ١٩١٦ والدادية Dadaism ١٩١٦ والسريالية عام ١٩٢٠ والواقعية الجديدة عام ١٩٢٠ والوجودية ١٩٤٠ وغيرها، ثم وصل بنا الأمر مع بداية الثمانينيات في القرن العشرين إلى التطور في استخدام الكمبيوتر في اتجاه جديد، وهو الرسم، حتى أصبح الرسم بالكمبيوتر منافسا قويا للرسم اليدوي.

أما حركة الفن التشكيلي الحديث في الوطن العربي فلم تكن بمعزل عن حركة التشكيل العالمي، فقد انطلقت

أسواق جدة - صفية بن ذقر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

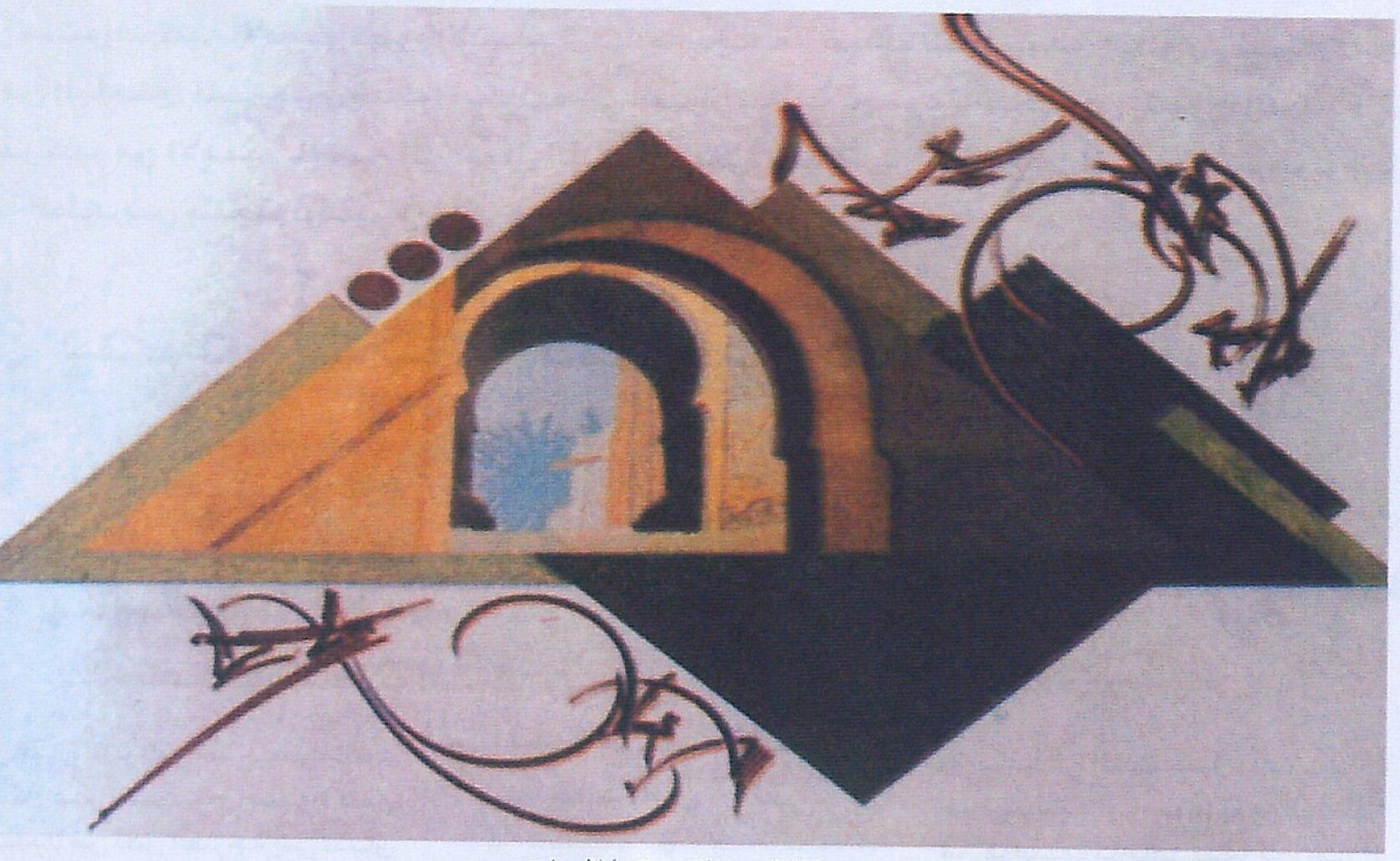
معتمدة على التراث الفني لحضارات البلدان العربية قبل الإسلام ثم تراث الفن الإسلامي، ومتفاعلة في الوقت نفسه، مع جميع الاتجاهات الفنية الحديثة في الغرب، سواء كان ذلك عن طريق الاستعمار أو عن طريق البعثات العلمية العربية لدراسة الفن التشكيلي في المعاهد والأكاديميات المتخصصة.

في الفصل الذي حمل عنوان الفنون العربية قبل ظهور الإسلام يقول حميدة: في شبه الجزيرة العربية - قبل ظهور الإسلام - لم تكن هناك أساليب فنية أصيلة (وكل ما كان فيها من فنون إنما نقل عن المدنيات المجاورة)، فقد كانت هناك في بلاد العرب الجنوبية قصور، كما وجدت قصور أخرى في بادية الشام بين الأملاك البيزنطية وبين الحجاز ونجد، وكان هناك فن نبطي في شمال شرقي شبه جزيرة سيناء، وبخاصة في مدينة البتراء، وهي المدينة المنحوتة في الصخر بين العقبة ومعان، وهناك أيضا «مدائن صالح» الواقعة في وسط وادي مدائن صالح، والتي تبعد حوالى ٥٠٠ ميلا عن المملكة العربية السعودية ولها آثار مبان منحوتة في الصخر إلى القرن الأول الميلادي ويظهر بها تأثير المقابر المنحوتة في الصخر والتي شوهدت في عصر الدولة الوسطى لمصر الفرعونية كمقابر بني حسن، وبها تأثيرات فنون أخرى كالفن الإغريقي في استعمال الفرتنون فوق المدخل والأعمدة الرومانية الكورنثية التي تكتنفه بعد تبسيطها وتطويرها وتجريدها من زخارفها، وفي أعلى الفرتنون يوجد كورنيش من الطراز المصري القديم ويعلوه ذروة مدرجة بها تأثير الفن الأشوري القديم الذي سبق وجوده في بلاد ما بين النهرين في العراق، ومن هذه المجموعة من المباني المنحوتة في الصخر تظهر جملة الفنون التي وجدت في شبه جزيرة العرب قبل ظهور الإسلام، ومن ثم تأثرت الفنون الإسلامية بها.

أما البلاد العربية الأخرى - قبل الفتح الإسلامي لها - فقد امتدت إليها الحضارة ا لكلاسيكية التي كان لها - على حد قول د. عفيف البهنسي - مواقع في مصر والعراق وسوريا و ليبيا وتونس والجزائر.

وبعد ظهور الإسلام ارتقى الفنان المسلم بأشكال الأزهار والنباتات، ليصنع منها نسقا زخرفيا يحاول أن يضفي نظاما على حركة الكون الشاسع، ثم أضاف نسخ القرآن بُعدا آخر للفن لم يكن موجودا هو فن الخط، الذي احتل مكانة سريعا، وخرج من جوف المخطوطات المصنوعة من رق الغزال ليزين واجهات المساجد وقاعات القصور، وقد اكتسب هذا الفن، وما زال، احتراما قدسيا، لأنه يستمد مادته الأساسية من كتاب الله الكريم، ثم تألقت عبقرية الفن العربي الإسلامي في العديد من الفنون فحولت الطين إلى أشكال من الخزف، وأذابت الرمال لتصنع لوحات من الزجاج المعشق وغزلت أصوات الأغنام لتقديم أنسجة مطرزة بالأشكال الجمالية والآيات الكريمة.

وهكذا نشأت الفنون الإسلامية معتمدة في نشأتها تلك على ثلاثة مصادر أساسية هي:



تناظر جمالي - نجا المهداوي

- الفنون المسيحية الشرقية، وكان مركزها سوريا.

- الفن الساساني في إيران والعراق.

- الفن القبطي في مصر، وقد كان مزدهرا عندما فتح العرب وادي النيل.

وقد تطورت الفنون الإسلامية، وصار لها مفرداتها الخاصة والمتميزة عن الفنون الأخرى، وذلك في العصور الإسلامية اللاحقة كعصور العباسيين بالعراق وعصور الطولونيين والفاطميين بمصر.

وعن تأثير الاستعمار وعلاقته بالفن التشكيلي يقول حميدة: لقد ابتدأ التأثير الغربي في البلدان العربية منذ الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م بقيادة نابليون بونابرت، ولقد رافق هذه الحملة عدد من الفنانين الفرنسيين الذين بقوا في مصر بعد فشل الحملة العسكرية عليها، ثم في عام ١٨٣٠م استولت فرنسا على الجزائر، وفي عام ١٨٨١م تم الاستيلاء الفرنسي على تونس وفي عام ١٩٠٧ نجح الفرنسيون في احتلال المغرب.

وهكذا كان الاستعمار الفرنسي بداية للتفوق الثقافي والفني على مصر وبلاد الشمال الأفريقي، واتجه المصورون المصاحبون للحملة الفرنسية إلى تصوير الحياة الشعبية في الأحياء، وأقاموا أول معرض للفنون التشكيلية بمصر في صالة الأوبرا الخديوية سنة ١٨٩١، وقاموا بتحسين شارع «الخرنفش» وأطلقوا عليه «شارع الفن»، ثم أسسوا العديد من التجمعات الفنية مثل «المجمع الفني Artistic Circle» في مصر عام ١٩٠٢، و«الصالون التونسي» عام ١٨٩٤، كما تم إنشاء صالون الفنانين المخضرمين الجزائريين والمستشرقين في الفترة نفسها، واستمر النشاط في هذه التجمعات الفنية لمدة طويلة أثرت في مجمل المحاولات الفنية اللاحقة في الأطراف العربية من جهة، والمستشرقين من جهة أخرى، من حيث التقنية، وكان المفهوم الكلاسيكي المتحجر هو المفهوم السائد في إنشاء اللوحة وبناء مساحاتها وألوانها وفي التركيز على الظل والنور في اللون.

وفي لبنان دعمت الإرساليات الدينية الأجنبية الفنون الفرنسية، وفي عام ١٨٣٩ احتلت بريطانيا «عدن» للسيطرة على سواحل الجزيرة العربية، كما احتلت مصر عام ١٨٨٢م وجعلتها قاعدة لاحتلال السودان عام ١٨٩٤، وكانت الجزيرة العربية في ذلك الوقت تحت السيطرة البريطانية أيضا.

وفي عام ١٩١٦ وقعت كل من سوريا ولبنان تحت الانتداب الفرنسي، أما فلسطين والأردن والعراق فقد وقعت تحت الانتداب البريطاني منذ عام ١٩٢٠م وبعده.

وبحلول عام ١٩٣٩ أصبحت البلاد العربية ترزح تحت نير الاحتلال الأجنبي عن طريق ما يسمى بالانتداب أو الاستعمار، وقد رافق هذا النفوذ السياسي نفوذ ثقافي ما زال قائما حتى يومنا هذا، مما ساهم في دخول الفن الحديث إلى البلاد العربية، وكان ذلك عن طريق المستشرقين من الفنانين الذين أقاموا في البلاد العربية أو مروا بها.

وقدم حميدة عرضا لكيفية ظهور مصطلح الفنون التشكيلية بقوله: «الفنون الجميلة» اصطلاح يحمل مدلولا واسعا، إذ يشير إلى أنواع كثيرة من مظاهر النشاط الإبداعي كالأدب بأنواعه والموسيقى والتمثيل والرقص والغناء والتصوير والنحت والعمارة، وهذا المدلول دعا إلى حصر كل نوع من هذه الأنواع في مصطلح خاص، مثل «الفنون التشكيلية» ويعني بها النحت والتصوير وما إليهما.

وقد ظهر مصطلح «الفنون التشكيلية»، أول ما ظهر، في الوطن العربي، في مصر، ويقول الناقد كمال الجويلي: «لقد أتيح لي أن أعاصر ظهور هذا المصطلح وأرى ميلاده، ففي عام ١٩٥٣ أو عام ١٩٥٤ زار مصر رجل بلجيكي هو بلند أسكوب وهو متيم بالفن التشكيلي، وكان يعمل أستاذا لتاريخ الفن والتذوق في إحدى الجامعات الأوروبية، والتقى فنانين مصريين كثيرين جدا منهم حامد ندا، حسن سليمان وكتّابا ونقادا أيضا، وهو الذي أدخل عبارة «الفنون التشكيلية» إلى مصطلحاتنا الفنية نقلا عن المصطلح الفرنسي Arts Plastiques الذي يدل على الرسم والنحت والعمارة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
قسيمة اشتراك
السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»
تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:
الاسم: ....
العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....
معلومات عن الاشتراك ومدته: ☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان
قيمة الاشتراك: ■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د.ك مؤسسات: ١٢ د.ك ■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا ■ خارج الوطن العربي أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا
نوع الاشتراك: ☐ أفراد ☐ مؤسسات
تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

صدر ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة عبدالمالك السعدي بتطوان (سلسلة أعمال الندوات) كتاب حرره عدد من الباحثين المسرحيين قدموا أبحاثهم في الندوة الثانية لمجموعة البحث في المسرح والدراما التي تحتضنها كلية الآداب. الكتاب على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إلى مجال البحث العلمي، وهو كتاب «الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا» (١٥٨ صفحة من الحجم الكبير، مطبعة ألطوبريس طنجة، نوفمبر ٢٠٠٢).

يضم أبحاثا للمسرحيين المغاربة

الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا

د. خالد أمين - المغرب

من المؤكد أن الفرجة كسلوك تعبيري إنساني بدأت تأخذ مكانة مركزية في الدراسات الأنثروبولوجية، والفولكلورية، والمسرحية على حد سواء. فالفرجة هي أكثر من جنس تعبيري يتواصل من خلاله الناس، وذلك لكونها أيضا وسيلة للتفاعل والتعليق على التجربة الثقافية المشتركة والوجدان الجمعي. إن تنوع وتعدد الثقافة الإنسانية يفصحان دوما عن خاصية التمسرح. كما أن جماهير الفرجة تتشكل باستمرار كمجموعات ثقافية مصغرة؛ أما الفضاء الذي تشغله الفرجة الشعبية فإنه يتميز ببعده الرمزي، إذ لا يقيم القطيعة بين عوالم الخاص والعام من خلال فصل الممثلين (الفاعلين بتعبير جروتوفسكي) عن الجمهور. بل أكثر من ذلك، تستدرج أغلب الفرجات الشعبية جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي. وهذا يعني أن جمهور الفرجة سرعان ما يتحول إلى صانعها. لا يوجد ثمة حد فاصل بين الوهم والحقيقة، وهذا ما يجعل الفرجة تراوح بين القدسي والدنيوي.

جل ما كتب حول الفرجة في الخمس والعشرين سنة الأخيرة حوّل الاهتمام إلى الخاصية الانبعاثية للفرجة عكس ما كان رائجا قبل ذلك بأن الفرجة تأتي بعد الحياة كحضور، أي أن الفرجة هي مجرد شكل تمثيلي يحاكي حضورا معينا. كما كان هذا الانتقال، من الفرجة كمرآة تعكس شيئا آخر غير ذاتها إلى الفرجة كانبعاث متشكل عبر الممارسة، مصحوبا بنقل التشديد من نص الفرجة إلى سياق الفرجة، وكذلك؛ التركيز على شكل ومحتوى الفرجة التي «غالبا ما توحي إلى نمط تواصل موسوم ورفيع المستوى؛ يسلط الضوء على الأبعاد الاجتماعية والثقافية، والجمالية للسيرورة التواصلية». إذن، يمكن اعتبار الفرجة أكثر من مجرد محاكاة أو تمجيد لبناءات ثقافية متعالية ومثالية. ومن ثم تبرز الفرجة في الوقت ذاته الذي يجري فيه بناء المجتمع من لدن ممثلين اجتماعيين، وذلك من خلال إيحاءات ثقافية مصوغة تحيل على أحداث وتجارب ماضوية بطرق متأثرة باللحظة الراهنة، ولكن دائما بعين نحو المستقبل.

لعل من حسنات هذا الكتاب الجماعي - كتقليد نأمل أن يترسخ في ثقافتنا العربية - هو أنه استطاع أن يلم شمل رعيل من خيرة الأساتذة والباحثين الجادين في حقل المسرح المغربي العربي، وعلى رأسهم عميد النقد المسرحي بالمغرب حسن المنيعي. كما قدم لهذا الكتاب حسن بنزيان، أحد أعمدة مجموعة البحث في المسرح والدراما في كلية الآداب بتطوان.

تحيط ورقة حسن المنيعي الشاملة بجوانب متعددة من موضوع الفرجة، يستنطق فيها عدة تجارب مسرحية مبرزا في مستهل دراسته العميقة الجوانب الأنثروبولوجية في شعرية أرسطو الذي أعطى للشعيرة بعدا أنثروبولوجيا كأصل لفن عمادة المحاكاة. وأسس بذلك أنثروبولوجيا مسرحية ظلت عماد المسرح الغربي لعدة قرون إلى أن قوِّضت من طرف أنثروبولوجيات مسرحية محايثة ترفض مسرح المحاكاة المقيد بمرآوية الواقع. وبعد هذا الفحص الدقيق لمختلف مسارات المسرح الغربي، ينتقل بنا حسن المنيعي إلى مجال الفرجة المغربية، إذ يؤكد أن فن المسرح فن طارئ في المغرب، مر، إلى حدود الآن، بمرحلتين أساسيتين: «مرحلة التعلم، ومرحلة تأسيس الاختلاف».

ورقة المسرحي الراحل محمد الكغاط فهي عبارة عن تأملات مفتوحة تمتح أساسا من تجربته الطويلة في التأليف والإخراج والتشخيص، والبحث الأكاديمي في المجال المسرحي. إنها عصارة تجربة فريدة ودسمة موسومة بالعشق النبيل للفن المسرحي. وقد شاءت الأقدار أن تكون هذه الورقة هي آخر مشاركة له في ندوة علمية قبيل معاناته مع المرض العضال ثم رحيله.

يرى محمد الكغاط أن التمثيل نزعة فطرية في الإنسان وذلك لأننا نمثل في الحياة باعتبارنا أشخاصا، ونحيا في التمثيل باعتبارنا شخصيات. أما خالد أمين فينطلق من توصيف تاريخي يبرز من خلاله سياقات ظهور دراسات الفرجة، كحقل أكاديمي قائم بذاته. ثم يحاول استنطاق أهم المرتكزات النظرية التي تؤثث نظرية الفرجة بغاية تقريبها إلى القارئ العربي.

واعتبر يونس الوليدي المسرح ممارسة طقوسية بامتياز تخول الإنسان ممارسة إنسانيته ضمن فضاء الفرجة، حيث ركز على اشتغال المقدس في الليلة العيساوية مبرزا الخصائص البصرية والسمعية والروحية التي تؤسس الفرجة في الليلة العيساوية. إنها فرجة الحواس ذات طابع شعائري تقدم فيها القرابين بهدف الانفلات الظرفي من اللانظام إلى أزمنة البداية الأولى والخالصة.

وقد سعى حسن يوسفي من خلال ورقته «الفرجوي بين الحلقة والمسرح» إلى تمثيل أطروحة «الهجنة» في المسرح المغربي من منظور شعري وأنثروبولوجي يعتمد مصطلح الفرجوي كمصوغ نظري لإعادة النظر في العلاقة المفترضة بين الحلقة والمجال المسرحي، وهكذا خلص الباحث إلى أن الجمع بين الحلقة والسرد لا يسعه أن يؤسس سوى فرجة هجنة بامتياز.

أما سعيد الناجي فقد عاد بنا إلى الأزمنة القديمة، أزمنة البدء والتشكيل الفعلي للاحتفالات والشعائر العربية وطرائق صناعة فرجتهم من خلال دائرة المواسم والأسواق. كما وقف عند جوهر التحولات التي أحدثت تغييرات عميقة في الأشكال الفرجوية العربية إبان «عصر التدوين». أما ورقة عز الدين بونيت، فإنها تعنى بتفكيك مفهوم الفرجة في الثقافة العربية، مع التركيز على قراءة ظاهراتية تسعى إلى تأريخ انبعاث المفهوم وتداوله في المجال المسرحي والوعي به، هكذا تجاوز الباحث محددات الفرجة كما بلورتها ثقافات أخرى، واتجه بدلا من ذلك إلى العثور على محددات تنطلق من مكونات الوعي المحيط بالفرجة في الأنساق الثقافية العربية. وهذا السعي يعتبر في حد ذاته مظهرا أساسيا من مظاهر القطيعة مع بعض النظريات السابقة التي كرست المركزية الغربية في مجال المسرح.

كما اعتبر إبراهيم الهنائي فرجة عاشوراء كظاهرة فرجوية تتقاطع مع الظاهرة المسرحية من دون أن تستمد من هذه الأخيرة مشروعيتها الفنية. وركز رشيد أمحجور في ملاحظاته الأولية حول أنثروبولوجيا الممثل في المسرح المغربي على ضرورة، البحث عن أنجع السبل للارتقاء بممارستنا الفنية عموما والمسرحية بخاصة. فيما اتجهت الباحثة بشرى شكير إلى مقاربة فرجة الحلقة من منظور إثنوسينولوجي ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥ جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

كنت جالسا وصديق نجتر هموم ساعتنا، تحيط بنا رفوف مكتبتي المتخمة، وتصلنا على البعد نشرة أخبار إحدى القنوات الفضائية، بحرب تغطي سماء المنطقة، حين رمى بجملته في وجهي.

«ما جدوى الفن؟ وما جدوى ما تكتبون؟».

استغربت سؤاله، نظرت نحوه. فأكمل موضحا:

«نعم. في زمن التوجس والخوف والحرب، ما نفع الفن؟ ومن تراه سيلتفت إلى كلمة أو قصيدة أو يذهب لمشاهدة لوحة في معرض؟.

تصورت أن كتب مكتبتي جعلت تنتحب، وأسرعت إليَّ كتب بعينها، راحت تطالعني بنظرة كسيرة: جاءت إليَّ روايات: «عناقيد الغضب»، و«الحرب والسلام»، و«على جسر دارينا» و«الساعة الخامسة والعشرون» و«عشرة أيام هزت العالم»، وجاءني ديوان الحلاج، وبابلو نيرودا، وأبوالقاسم الشابي، ومحمود درويش، وجاءني صوت فيروز، ومحمد عبدالوهاب، ومارسيل خليفة، ولاحت لناظري لوحات بيكاسو، وجويا، وإسماعيل شموط، و...، و... روايات وأشعار ولوحات وأفلام وأغان.

ولأنني أعرف صاحبي رجل علم، ومثقفا، قارئا نهما للكتاب الأدبي، آلمني قوله، وآلمني أكثر يأسه من جدوى الفن، واقتناعه بأن صوت طبول الحرب والدم والضياع، أعلى من صوت الحرف والرسم.

«ربما تكون مخطئا».

قلت له، واعتدلت في جلستي. امتدت يدي أطفأت جهاز التلفزيون، وأهمس به أكملت:

«نحن أحوج ما نكون إلى الفن والفنان في ساعة الضنك هذه! نحن أحوج ما نكون إلى القصيدة واللوحة والأغنية والفيلم!».

ضيّق من نظراته وكأنه يمسح جدية وجهي وكلماتي، فقلت:

«كل ما حولنا يبعث على الخوف مما هو آت. كل ما حولنا ملتبس ومضبب. وبالتالي فإن كل ما حولنا يدعو إلى فسحة من الأمل والرجاء، ووحده الفن يمنحنا ذلك».

«أتمنى لو أصدق كلماتك».

قاطعني وبعض ألم يشوب نبرته.

«عليك أن تصدق.. أمم كثيرة مرت بلحظات مضطربة كلحظتنا الماثلة، ومنها أمتنا العربية. أمم كثيرة مرت بها نوائب ومتغيرات هزتها، ولكنها لم تقتلعها من جذورها، بل زادت من ثباتها.. الحق أبقى من الباطل، والجمال أبقى من البشاعة، الضياء أعمّ من الظلمة.. الشعوب باقية والطغاة إلى زوال، وغد أجمل الأيام».

لاحظت وكأن فكرة علت على وجه صاحبي، فقلت:

«بالفن يستطيع أن يتوازن الإنسان مع لحظته، وبقدر ما كانت لحظته عاصفة، بقدر ما احتاج إلى عارضة قوية يتشبث بها.. الفن بمعناه الإنساني هو الأقدر على التواصل مع أرواح البشر العطشى. الفن: الكلمة والقصيدة واللوحة والموسيقى.. الفن الذي ينطلق من همّ الإنسان ليقدم له واقعا يحلم به. الفن الذي يبقى حيا ومؤثرا حتى بعد زوال الإنسان».

«حسنا».

قاطعني صاحبي وقد لان حسه، وأضاف.

«ربما تكون محقا لكنني..».

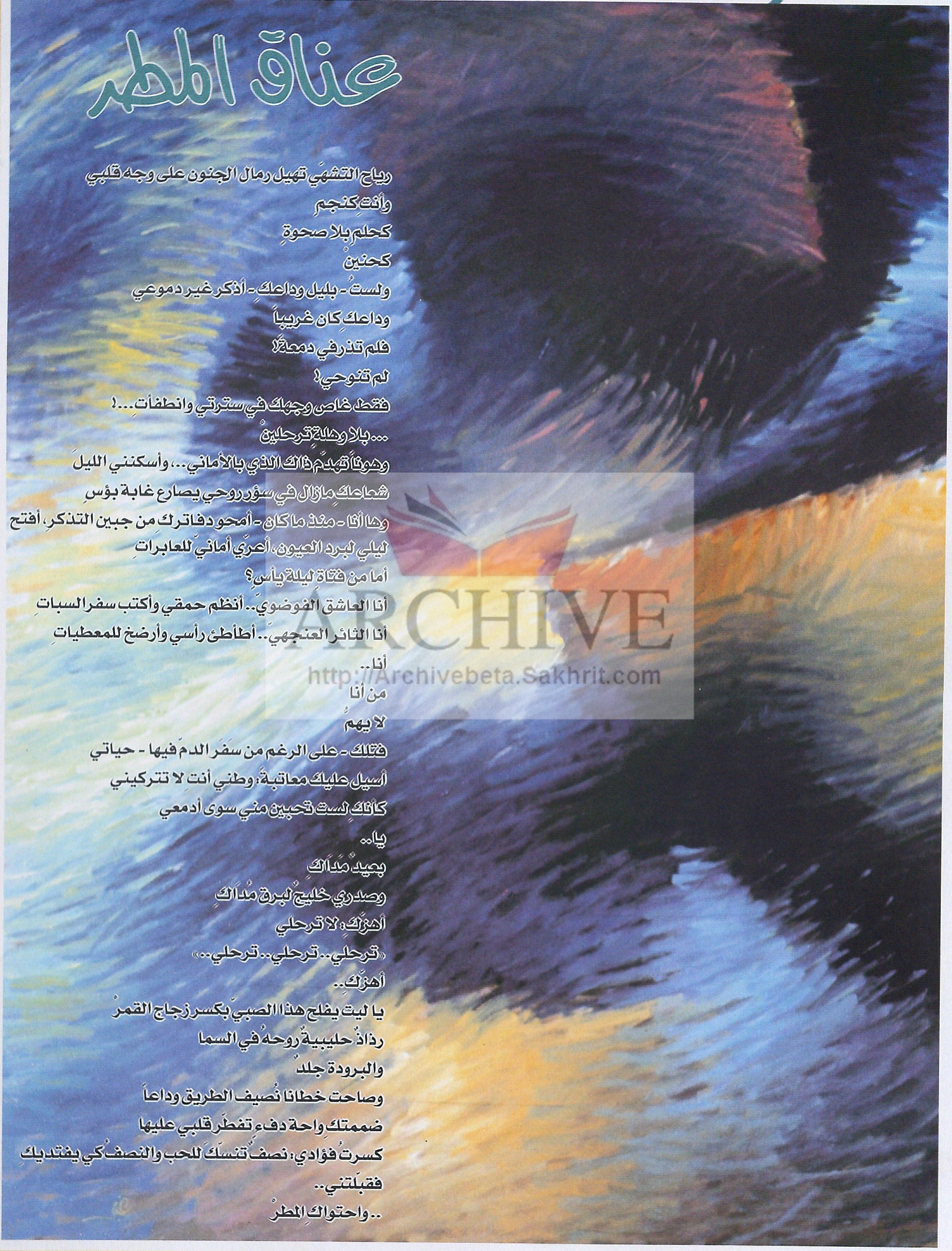
توقف لم يكمل جملته، ولأنني بقيت أنظر إليه، قال لي:

«افتح التلفزيون دعنا نسمع آخر الأخبار».

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنبر وليد و محمد المغربي



عناق المطر

رياح التشهي تهيل رمال الجنون على وجه قلبي
وأنتِ كنجمِ
كحلمٍ بلا صحوةٍ
كحنين
ولستُ - بليل وداعكِ - أذكر غير دموعي
وداعكِ كان غريباً
فلم تذرفي دمعةً!
لم تنوحي!
فقط غاص وجهك في سترتي وانطفأتِ...!
... بلا وهلةٍ ترحلينْ
وهوناً تهدّمَ ذاك الذي بالأماني... وأسكنني الليلَ
شعاعكِ مازال في سؤر روحي يصارع غابة بؤسٍ
وها أنا - منذ ما كان - أمحو دفاترك من جبين التذكر، أفتح
ليلي لبرد العيون، أعرّي أمانيّ للعابراتِ
أما من فتاة ليلة يأسٍ؟
أنا العاشق الفوضويّ.. أنظم حمقي وأكتب سفر السباتِ
أنا الثائر العنجهيّ.. أطأطئ رأسي وأرضخ للمعطياتِ
أنا..
من أنا
لا يهمُ
فتلك - على الرغم من سفَر الدمّ فيها - حياتي
أسيل عليكِ معاتبةً: وطني أنتِ لا تتركيني
كأنكِ لست تحبين مني سوى أدمعي
يا..
بعيدٌ مَداكِ
وصدري خليجٌ لبرق مُداكِ
أهزّكِ: لا ترحلي
«ترحلي.. ترحلي.. ترحلي..»
أهزّكِ..
يا ليت يفلح هذا الصبيّ بكسر زجاج القمرْ
رذاذٌ حليبيةٌ روحهُ في السما
والبرودة جلدٌ
وصاحت خطانا نُصيف الطريق وداعاً
ضممتك واحة دفء تفطّر قلبي عليها
كسرتُ فؤادي: نصفٌ تنسّكَ للحب والنصفُ كي يفتديكِ
فقبّلتني..
.. واحتواكِ المطرْ